



**TURUN
YLIOPISTO**

Análisis del uso de español cubano en los doblajes en español hispanoamericano y europeo

Caso práctico de un personaje en *La Sirenita*

Karoliina Eränummi

Trabajo de fin de máster

Departamento de Español

Programa de traducción multilingüe, español

Instituto de Lenguas y Traducción

UNIVERSIDAD DE TURKU

Abril de 2026

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Trabajo de fin de máster

Programa de traducción multilingüe, español

Karoliina Eränummi

Análisis del uso de español de Cuba en los doblajes en español hispanoamericano y europeo — Caso práctico de un personaje en *La Sirenita*

Número de páginas: 63 páginas, 4 páginas de anexos

Abstracto

En este trabajo de fin de máster se estudia el acento utilizado por un personaje en los doblajes en español (americano y europeo) en la película animada original de Disney, *The Little Mermaid* (*La Sirenita*, en español) y su nueva versión en acción real. Se observó el acento principalmente a nivel fonético, pero también en el plano sintáctico analizando la coherencia del acento a la luz de su autenticidad. El método fue cualitativo descriptivo, pero también comparativo, ya que se realizó comparación entre las versiones de doblaje desde las perspectivas geolectal y temporal. La perspectiva geolectal refiere a la comparación realizada entre el español de Hispanoamérica y el español de España (castellano). La perspectiva temporal se ofreció, por su parte, al comparar los doblajes de una película estrenada en 1989 con los de otra estrenada en 2023. Se analizaron los rasgos fonéticos de español de Cuba en cada doblaje y se los reflejaron con la sintaxis cubana y caribeña para llegar a conclusiones sobre la autenticidad del acento y los papeles del actor y el traductor en el proceso de doblaje.

Los resultados muestran mayores diferencias a escala geolectal que a la temporal, aunque también se nota cierto aumento en la cantidad de los rasgos entre los doblajes de la película de 1989 y la de 2023. Entre los rasgos observados, los más frecuentes fueron la aspiración y la elisión de la /s/, seguidas por la geminación consonántica. Los rasgos menos frecuentes fueron la elisión de la /d/ intervocálica o final de palabra y la elisión de las líquidas implosivas o su confusión. El análisis de los aspectos fonéticos indica que el acento de Sebastián es más coherente en las versiones hispanoamericanas. Esto refleja, probablemente, las diferencias entre las normas locales de doblaje: la sintaxis del español ‘neutro’ hispanoamericano se alinea más con la de Cuba, y, en las versiones castellanas, por su parte, se siguen las convenciones de la norma peninsular del español que difiere más de la norma cubana.

Los conocimientos de variedades lingüísticas del traductor son esenciales y sus decisiones pueden contribuir al énfasis del acento a la hora de grabación del doblaje. Con pequeños cambios sintácticos se puede aumentar la cantidad de oportunidades de manifestar rasgos fonéticos del español cubano. Esta conclusión se podría aplicar asimismo a la traducción de otras variedades lingüísticas en contextos audiovisuales.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, variación lingüística de español, español cubano

Índice

1	Introducción	5
2	Marco teórico	8
2.1	Doblaje como modalidad de TAV	8
2.1.1	Historia de doblaje	10
2.1.2	Una lengua, dos doblajes	12
2.2	Traducir Disney con acento	15
2.2.1	Caracterización y actos de habla en doblaje	15
2.2.2	Diversidad cultural en las películas de Disney	18
2.3	Español de Cuba y del Caribe	20
2.3.1	Rasgos fonéticos del español de Cuba	21
2.3.2	Aspectos sintácticos del español de Cuba y del Caribe	24
3	Corpus y metodología	28
3.1	Película animada de 1989: versión original en inglés	29
3.1.1	Película animada de 1989: doblaje hispanoamericano	30
3.1.2	Película animada de 1989: doblaje castellano	31
3.2	Versión en acción real de 2023: original en inglés	32
3.2.1	Versión en acción real de 2023: doblaje hispanoamericano	33
3.2.2	Versión en acción real de 2023: doblaje castellano	34
3.3	Métodos de investigación	35
4	Análisis y resultados	39
4.1	Diferencias a escalas geolectal y temporal	39
4.2	Rasgos fonéticos identificados	41
4.2.1	Aspiración y elisión de la /s/	42
4.2.2	Geminación consonántica	45
4.2.3	Elisión de la /d/ y confusión o pérdida de las líquidas	47
4.3	Coherencia del acento cubano	48
5	Conclusiones	51
6	Bibliografía	54
	Apéndice 1: Suomenkielinen lyhennelmä	64

1 Introducción

En este trabajo de fin de máster analizaré el acento cubano de un personaje en las dos versiones de doblaje hispanohablante de la película animada de Disney, *The Little Mermaid* (Musker & Clements, 1989), y, en su nueva versión de acción real de 2023 (Marshall). Esta investigación trata el tema desde dos perspectivas: la geolectal y la temporal, ya que el corpus incluye tanto los doblajes hispanoamericanos como los castellanos de estas dos películas homónimas publicadas en 1989 y 2023. Con la perspectiva geolectal me refiero a la comparación entre el español de Hispanoamérica y el español de España (castellano). La perspectiva temporal se ofrece, por su parte, al comparar los doblajes de una película estrenada en 1989 con los de otra estrenada en 2023. El objetivo de este estudio es aportar información sobre el papel del traductor en el proceso de doblaje con respecto a traducir variedades lingüísticas y sobre la sensibilidad cultural que hay que tener en cuenta a la hora de traducir referencias culturales. Este tipo de marco de investigación podría responder a preguntas importantes sobre el impacto de las decisiones del traductor en los aspectos fonológicos y en la interpretación del actor, y, sobre las posibles maneras en las que el traductor podría contribuir a la representación cultural de una manera respetuosa y auténtica.

Los sistemas de transmisión de videos (plataformas de *streaming*) son cada día más numerosos y el contenido que ofrecen tiene un impacto dramático en el público menor. El doblaje y el subtítulado entre otras modalidades de traducción audiovisual (en adelante, TAV) permiten la distribución global de productos cinematográficos y otros contenidos audiovisuales (Díaz Cintas & Mayoral, 2003: 19). En el doblaje, los recursos narrativos son más variados que en la subtitulación, y uno de ellos es el uso de acentos o dialectos, que en subtítulos suelen reducirse a la lengua estándar para ahorrar espacio (Mayoral, 1993: 52-53). En las películas, los acentos pueden emplearse como un recurso rápido para caracterizar a los personajes o para indicar el entorno y contexto de la película o escena (Lippi-Green, 1997: 84).

Pongo por caso a *Walt Disney Pictures* que, siendo uno de los distribuidores más grandes de películas animadas (Statista, 2026), tiene un impacto significativo en la representación de personajes de diversas culturas o variedades lingüísticas. Esto es relevante cuando los espectadores, tanto niños como adultos, no están familiarizados con dichas culturas o variedades lingüísticas, ya que la representación en pantalla puede ser su única referencia (Di

Giovanni, 2003: 211). El uso de acentos en las películas animadas de Disney ha sido objeto de estudio, tanto en lo que se refiere a la caracterización de los personajes como a las actitudes lingüísticas y estereotipos que estos pueden provocar. Un amplio estudio de Lippi-Green (1997 y 2012) abarcó las películas de Disney producidas entre 1937 y 2009. Este estudio reveló una evolución en el uso de acentos respecto a la representación de personajes de manera que podría promover estereotipos, discriminación y racismo, lo cual generó críticas hacia Disney y otros productores cinematográficos (Di Giovanni, 2003; Giroux & Pollock 2010; Lippi-Green, 1997 y 2012; Rosa, 2017).

Asimismo, los doblajes en español de Disney y la traducción de acentos en textos audiovisuales ha sido objeto de interés de muchos académicos, tales como Iglesias Gómez (2009), Uclés (2016), Mazzitelli et al. (2019) y Carrero Martín (2023). Hoy en día las plataformas de *streaming* ofrecen múltiples opciones de idiomas para tanto subtítulos como doblajes. Ambas películas analizadas en esta tesis, en la plataforma digital de *Disney+* de España, cuentan con doblajes dobles solo en chino, español, francés y portugués. En el caso de los tres últimos se trata de dos versiones de doblaje: una para Europa y otra para el continente americano (*Disney+*). Cabe mencionar que las opciones de doblaje en *Disney+*, además de dos dialectos chinos, españoles, franceses y portugueses, también incluyen versiones de audio descripción para personas con deficiencia visual. La variedad de opciones y versiones lingüísticas hace la comparación cada vez más fácil para estudios traductológicos y sociolingüísticos. De hecho, los estudios de traducción audiovisual han realizado comparaciones interesantes sobre temas relevantes a este estudio. Los aspectos lingüísticos se han estudiado ampliamente en el doblaje (véase Arampatzis, 2011; Uclés, 2016), asimismo la comparación de diferentes modalidades de TAV entre sí o de una modalidad entre diferentes dialectos o países ha obtenido un tanto de atención (Bartoll, 2016: 53-54), pero un marco de investigación que combine los acentos con la comparación entre diferentes versiones de doblaje aún no se ha estudiado demasiado. Además, el enfoque especial en un solo personaje y su acento hace que este estudio sea tan singular.

Volviendo al primer punto, pretendo analizar el acento cubano y su autenticidad a través de los aspectos fonéticos y sintácticos para realizar una comparación entre las distintas versiones de doblaje. El personaje seleccionado como objeto de estudio es Sebastián, un cangrejo rojo y la mano derecha del Rey Tritón. Las preguntas de investigación son las siguientes:

1. ¿Qué tipo de diferencias a nivel fonético pueden identificarse en los doblajes desde las perspectivas geolectal y temporal?
2. ¿Qué rasgos fonéticos del español cubano contienen los doblajes?
3. ¿Cómo influyen los aspectos sintácticos en la coherencia del acento?

Para responder a estas preguntas de investigación, primero llevaré a cabo una revisión teórica sobre el doblaje como modalidad de la TAV, la representación cultural en las películas de Disney y las características propias del español de Cuba. Después, en la sección relativa al corpus y metodología, describiré el corpus y los métodos de investigación que utilizaré luego en el análisis. Luego, presentaré el análisis y los resultados con ejemplos ilustrativos. Finalmente, en la conclusión, reflexionaré sobre la aportación de este trabajo para el estudio traductológico, sus puntos fuertes y débiles, y, por último, plantaré futuras líneas de investigación.

2 Marco teórico

El marco teórico de este trabajo se basa en estudios y teorías traductológicas y sociolingüísticas y, en concreto, en el uso de los acentos como recurso para caracterizar a personajes de un medio audiovisual. El trabajo se centra en el acento cubano de Sebastián en *La Sirenita* y la comparación de las versiones dobladas en español hispanoamericano y peninsular (castellano). En este capítulo se definirán y explicarán los términos y fenómenos clave y se repasarán estudios anteriores sobre el tema para contextualizar este trabajo.

2.1 Doblaje como modalidad de TAV

Los *textos audiovisuales* son textos multimodales que, como su nombre indica, combinan contenidos visuales con audio. Transmiten su mensaje a través de dos canales, el acústico y el visual (Bartoll, 2016: 14). Con el concepto de *producto audiovisual*, en esta tesis, me refiero a productos que contienen textos audiovisuales, por ejemplo, películas, series o programas de televisión. La TAV es el acto de trasladar los textos audiovisuales de un contexto a otro (op. cit.: 41), ya sea un trasvase interlingüístico, intralingüístico (dentro del mismo idioma) o intersemiótico (de un código a otro), según la clasificación de Jakobson (1959: 233). En este apartado solo tendré en cuenta las modalidades principales de la TAV que pueden ser distribuidas en copias múltiples, es decir, quedan fuera de mi consideración tales modalidades como la interpretación u otras que no pueden distribuirse en copias múltiples o son poco utilizadas. Según los estudios de las modalidades de TAV, las modalidades más importantes son el doblaje y la subtitulación, aunque cabe mencionar las voces superpuestas (*voice-over*), cuya importancia destacan muchos autores que han investigado este tema, Díaz Cintas (1997 y 2001) y Chaume (2012), entre otros (Bartoll, 2016: 65).

Bartoll (2016: 92) define el doblaje como «la sustitución de la banda de los diálogos originales de un texto audiovisual por otra banda en la que estos diálogos se graban traducidos en lengua de destino y en sincronía con la imagen». La mayor diferencia entre el doblaje y la subtitulación es que, en doblaje el espectador solo recibe el texto meta, mientras que, en subtitulación están presentes el texto original y el texto traducido (op. cit.: 98). El espectador lee los subtítulos al mismo tiempo que escucha el audio original y esto permite la comparación de la traducción por parte del público. Por esta razón, Díaz Cintas & Mayoral (2003: 43-44) presentan el concepto de «traducción vulnerable» refiriéndose a la subtitulación.

Otro factor distintivo que menciona Bartoll (2016: 98) es la menor cantidad de recursos que requiere el subtítulado. Principalmente, opera el traductor y los técnicos que graban los subtítulos en el filme. En cambio, el doblaje requiere la colaboración de muchos profesionales además del traductor; directores, ajustadores, técnicos y actores de voz, etc. Esto, sin duda alguna, eleva el precio del doblaje. Dado que el proceso de doblaje es más laborioso, lento y costoso, hay que considerar la viabilidad económica. El coste de la subtitulación es mucho más bajo, el proceso más rápido y normalmente solo requiere la colaboración del traductor. Es decir, el riesgo económico es menor cuando solo se produce una versión subtitulada, pero puede que el índice de espectadores asimismo quede menor. Al margen de lo dicho, en los países grandes (en número de habitantes) conviene producir una versión doblada a pesar de su alto precio (ibíd.). A este respecto, las lenguas de menor número de hablantes suelen recurrir a la subtitulación, pero la preferencia de una modalidad por otra puede tener otros motivos, por ejemplo, históricos o políticos (Díaz Cintas & Mayoral, 2003: 50-51). Europa y sus lenguas pueden dividirse entre estados dobladores, donde predomina el doblaje, y estados subtituladores, donde el uso de subtitulación es la modalidad principal. La lista de estados dobladores incluye Alemania, Austria, España, Francia, Hungría e Italia (Bartoll, 2016: 98-100). Según esta división, los estados subtituladores son Bélgica, Croacia, Dinamarca, Finlandia, Grecia, Holanda, Islandia, Noruega, Portugal, Rumanía, Suecia y Chipre (op. cit.: 111-112).

En cada modalidad de TAV existen ciertas convenciones que el traductor tiene que seguir. Estas convenciones varían según el país y el productor cinematográfico. Por ejemplo, según la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España, la subtitulación requiere limitaciones de espacio y tiempo: la velocidad máxima de lectura es 15 cps (caracteres por segundo) en programas infantiles (ATRAE, 2021: 19). Por ende, el traductor está obligado a reducir el mensaje original cuando este supera los 15 cps (o 17 en programas para adultos). Además de la velocidad máxima de lectura, la recomendación de los caracteres por línea es 36 y el límite absoluto de 42 caracteres por línea. Los subtítulos nunca deben superar las dos líneas (ibíd.). En doblaje el espacio no es limitado como en subtitulación, pero hay que resaltar la importancia de sincronía labial y kinésica (de movimiento corporal) y la isocronía (sincronía de pausas y expresiones de personajes) (Chaume, 2004: 33). La sincronía labial no exige consideración en subtitulación, pero en doblaje, su falta puede resultar en un fracaso comercial de la película (Chaume, 2012: 14).

Como ya lo hice notar, el proceso de doblaje implica la colaboración de varios profesionales, además del traductor y los actores de voz, el adaptador, el director de doblaje y los técnicos de sonido contribuyen en el proceso de elaboración de doblaje. Según Bartoll (2016: 94), el traductor opera con el texto original de la película u otro tipo de texto audiovisual y la lista de diálogos o guion. Muchas veces tiene que elaborar su traducción con fragmentos cortados y desordenados con imagen borrosa de la cinta para evitar pirateo del producto audiovisual. El adaptador se ocupa de la sincronización labial entre la imagen y el texto traducido. Su tarea es adaptar la traducción con el video e indicar la visibilidad (la voz en ON) y la no visibilidad (la voz en OFF) de la boca del personaje en pantalla (ibíd). Se tratan de símbolos de doblaje que indican si el parlamento está en pantalla o fuera, si la boca está llena, si el personaje está lejos o de lado entre otros tipos de la no visibilidad de la boca, o si la pista sonora contiene risas u otros gestos (Tamayo & Chaume, 2016: 310-311). Hoy en día, por razones económicas, puede ser el mismo traductor quien lleva a cabo la etapa de adaptación, y hace relativamente poco, fueron los directores los que se ocupaban de esta tarea. El director de doblaje puede opinar sobre la traducción y adaptación, y hasta hacer cambios de última hora que no siempre están del todo justificados. A veces los actores pueden influir sobre la versión definitiva, obviamente, porque son los que graban el producto final, pero también pueden aportar algo más allá del guion siempre y cuando el director apruebe los cambios. Dependiendo del estudio de doblaje y los recursos, los actores suelen grabar solo sus réplicas del diálogo. Esto, sin embargo, puede resultar poco natural, ya que crear ilusión de conversación sin compañía es complicado (Bartoll, 2016: 95).

2.1.1 Historia de doblaje

En el presente subepígrafe, presentaré un breve resumen sobre la historia y evolución de la traducción audiovisual (TAV) y el doblaje centrándome en el desarrollo del doblaje en el mundo hispanohablante.

En la época del cine mudo, se empezaron a emplear algunas modalidades de la TAV para exportar internacionalmente la producción cinematográfica sin problemas a pesar de las barreras lingüísticas. El cine mudo consistía solo en imágenes y texto, o sea, intertítulos, por lo que las modalidades de *TAV* eran simples: la *explicación de películas* y la *traducción de*

intertítulos (Izard, 2001¹: 190; citado por Carrero Martín, 2023: 76). La explicación de películas se aplicaba en las salas de cine y la tarea del explicador era explicar el argumento, recrear el diálogo de los personajes e improvisar comentarios en directo (Perego y Pacinotti, 2020: 38; citado por Carrero Martín, 2023: 76). La TAV empezó a desarrollarse más para afrontar los problemas lingüísticos provocados por la invención del cine sonoro (Carrero Martín, 2023: 85), y poco después de su llegada a España e Hispanoamérica, a finales de los años veinte, se hicieron las primeras prácticas del doblaje al español (op. cit.: 153). Al principio, las técnicas de doblaje eran rudimentarias, pero tras el rechazo inicial, el doblaje se aceptó por parte del público debido al desarrollo técnico, como el uso de múltiples pistas de audio, la postsincronización y la mejora en la sincronización labial (Chaume, 2012: 13).

Entre 1934 y 1935 el doblaje se convirtió en una de las medidas más comunes para solucionar el problema lingüístico (Minguet Batllori, 1995²: 171-172; citado por Carrero Martín, 2023: 105). Además de las mejoras técnicas, el triunfo del doblaje se puede atribuir a las numerosas ventajas que este método de la TAV proporcionó, no solo para los espectadores que, por primera vez, podían disfrutar de las estrellas de Hollywood en su propio idioma, sino también a los estudios cinematográficos que se beneficiaron de que el doblaje les permitiera seguir exportando su producción en el mercado internacional. Asimismo, para los países receptores, el doblaje tenía la ventaja de poder «camuflar las películas extranjeras como una suerte de producto nacional» para fomentar los propósitos nacionalistas de gobiernos como el español o el alemán (Chaume, 2004: 49-50). Esto no hubiera sido tan fácil con el subtítulo, dado que el texto original se trasmite con el texto meta, de ahí que, el subtítulo se pueda ver como una «traducción frágil». A este respecto, cabe mencionar «la inmensa cantidad de producciones hollywoodienses» que sufrió un proceso de censura a través de la TAV durante los años cuarenta en España franquista (Miguel González, 2000: 69). El gobierno español no se preocupaba tanto por los subtítulos, ya que la mayoría de la producción que se subtitulaba era de género «arte y ensayo», pues su público no era tan grande y esta modalidad no se usaba tanto como el doblaje. Además, el gobierno intentaba reducir el público de películas que podrían causar polémica estrenándolas solo en su versión original con subtítulos. Sin

¹ Izard Martínez, N. (2001). Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica. En M. Duro (Ed.), La traducción para el doblaje y la subtitulación (189–208). Madrid: Cátedra.

² Minguet Batllori, J. M. (1995). El público en el periodo de transición del cine mudo al sonoro en Europa. En M. Palacio y P. Santos (Eds.), Historia General del Cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro (157–175). Madrid: Cátedra.

embargo, la mejor «traducción» de contenidos problemáticos no era ninguna de estas dos modalidades, sino simplemente su prohibición (Díaz Cintas & Mayoral, 2003: 57-58).

En cuanto a los dibujos animados, se doblaron exclusivamente al español hispanoamericano estándar y estas versiones se distribuyeron también para el mercado español durante décadas. No fue hasta el estreno de *La bella y la bestia* (Trousdale & Wise, 1991) que los grandes estudios comenzaron a producir dos versiones, una para España y otra para América Latina (Carrero Martín, 2023: 348). De acuerdo con López Morales, a los doblajes latinoamericanos se les refiere preferiblemente con el llamado «español neutro», una creación artificial basada en términos comunes a todas las variedades del español (López Morales, 2006³: 25-29; citado por Ávalos, 2019: 25). Este español busca maximizar la comprensión en una audiencia diversa (Ávalos, 2019: 25). En el próximo subepígrafe trataré sus rasgos principales y su llegada a la industria cinematográfica hispanoamericana.

2.1.2 Una lengua, dos doblajes

El español es la segunda lengua más hablada del mundo y evidentemente tiene gran cantidad de diferentes variedades lingüísticas y dialectos que, a grandes rasgos, pueden dividirse en dos: Europa y América Latina. La misma división puede observarse en la selección de idiomas para el doblaje y los subtítulos en varias plataformas de transmisión de películas y series, o sea, las plataformas de *streaming*. Estas plataformas, por ejemplo, *Disney+*, *Netflix* y *HBO Max*, permiten elegir entre varios idiomas o dialectos para el doblaje y subtítulo y hasta subtítulo para sordos (SPS) y audio descripción (*Disney+*; *Netflix*; *HBO Max*). Las opciones lingüísticas pueden variar según la región y el título y pueden ajustarse en la plataforma (*Disney+*). *Netflix* lideró el mercado de estos servicios capturando el 34 % del público, seguido de *Disney+* con un 31 % en 2023 (Statista, 2025). En 2025 *Disney+* llegó a 131.6 millones de suscriptores globales (Statista, 2025). Por ende, las películas animadas llegan cientos millones de personas en todo el mundo solo a través de las plataformas de *streaming*, sin olvidar otros canales de distribución como el cine y los discos *DVD* y *BluRay*.

Volviendo al primer punto, los dos públicos en ambos lados del Atlántico prefieren diferentes doblajes, normalmente, la producción cinematográfica estadounidense se *localiza* para ambos mercados hispanohablantes. Según Schäler (2010, en línea), el término de *localización* se

³ López Morales, H. (2006). *La globalización del léxico hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.

refiere a la adaptación lingüística y cultural de contenidos digitales para un determinado mercado local. El objetivo es ampliar las oportunidades de exportación del producto y acceder al mercado global.

Como es sabido, el español no tiene una única norma o lengua estándar sino varias. La definición del *Glosario de términos gramaticales* de la Real Academia Española (RAE) da una clara descripción de la *norma*:

Conjunto de las pautas léxicas, fónicas, ortográficas y gramaticales de una lengua que constituyen la variedad lingüística de mayor prestigio social entre los individuos que forman una comunidad de hablantes en un determinado período. Se suele llamar norma culta a la que caracteriza a las personas escolarizadas de esa comunidad (culto significa ‘cultivado’). Es habitual en las lenguas más extendidas que la norma culta posea carácter policéntrico, lo que implica que la valoración social de determinadas opciones gramaticales o léxicas no coincida necesariamente en todas las áreas geográficas (Real Academia Española, s.f.-a).

Por lo tanto, la división del mundo hispanohablante en dos regiones lingüísticas no es adecuada. Sin embargo, realizar tantas versiones de doblaje o subtítulo al español para servir cada una de las normas cultas de español no sería lucrativo. Por dicho motivo, en la TAV se suele recurrir de una lengua universal, el *español neutro*. Mayoral (1998: 4) define el *español neutro* como una lengua artificial, un español universal que no es propio de ningún grupo de hablantes, que pretende evitar elementos característicos a una cierta variedad de un grupo determinado y que sea accesible para una amplia distribución, es decir, para la mayoría del público hispanohablante.

Las raíces del español neutro provienen de la necesidad de Hollywood para ampliar su mercado hacia la América Latina. Antes de la Segunda Guerra Mundial la industria de doblaje florecía en Europa, pero los grandes estudios hollywoodienses no distribuían su producción doblada en Europa a la América hispanohablante por el rechazo que el uso de acento castellano había obtenido previamente en el continente americano. Los productos subtítulos de Hollywood tenían poco éxito en los países de Hispanoamérica, puesto que la industria cinematográfica doméstica de México y Argentina se encontraba en un periodo de auge económico: el público hispanoamericano ya no se interesaba tanto en ver películas en inglés con subtítulos, sino en su propio idioma. Finalmente, los productores hollywoodenses

comenzaron a distribuir filmes doblados con el fin de compensar la competencia con la producción cinematográfica de estos dos países latinoamericanos. Se enfrentaron al reto de crear un español que todos aceptaran. Al final pudieron superar este problema y establecer la distribución de versiones dobladas y subtituladas (Fuentes Luque, 2020: 138). Sin embargo, de acuerdo con Fuentes Luque (2021: 58), estas primeras películas dobladas al español neutro eran marcadas con una variedad de acentos reconocidos de Argentina, México, España y Cuba, entre otros. Estos doblajes se realizaron en Nueva York, Los Ángeles y en menor medida en México y España, donde los traductores y actores se contrataron de diversos países hispanohablantes.

Carrero Martín presenta los rasgos más importantes del español neutro hispanoamericano a la luz de diferencias con el español castellano. En su listado cita a múltiples investigadores que han tratado este tema: Petrella (1997); Llorente Pinto (2006⁴); García Aguiar y García Jiménez (2011⁵); Scandura (2020⁶). De este listado quiero resaltar algunos puntos para ilustrar las características que según el marco de este estudio considero importantes:

- Uso de 2ª persona del singular *tú*, y de la 3ª del plural *ustedes* en vez de 2ª del plural *vosotros/vosotras* (Petrella, 1997: en línea).
- Léxico estándar con influencia del español mexicano (mexicanismos) (Llorente Pinto, 2006: 1-8).
- Preferencia del pretérito perfecto simple sobre el pretérito perfecto compuesto del indicativo (García Aguiar & García Jiménez, 2011: 127-138).
- Rasgos fonéticos generales del español de América; seseo; yeísmo; no aspiración ni elisión de la /s/ a final de palabra ni sílaba; sonido /x/ suave; no elisión de las consonantes a final de palabra (Scandura, 2020: 48-60).

Estos rasgos fueron los que más se destacaron y repitieron en el listado (Carrero Martín, 2023: 195-198). Según mi juicio, son los que más resaltarán para el público español profano.

⁴ Llorente Pinto, M. del R. (2006). ¿Qué es el español neutro? *Cuadernos Del Lazarillo: Revista Literaria y Cultural*, 31, 77-81.

⁵ García Aguiar, L. C. y García Jiménez, R. (2011). La influencia del meta en traducción: el doblaje de *Los Picapiedra* al español neutro. *Estudios de Traducción*, 1, 127-138.

⁶ Scandura, G. (2020). *Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series infantiles y juveniles: ¿estandarización, política lingüística o censura?* Tesis doctoral presentada en la Universidad de Jaume I.

Para concluir, los productos hollywoodenses doblados y la variante neutra todavía mantienen su posición en toda América Latina (Fuentes Luque, 2020: 138). Asimismo, a la luz de las opciones lingüísticas en las plataformas de *streaming*, la tradición de realizar dos versiones tanto subtituladas como dobladas en español parece seguir fuerte también en las producciones recientes.

2.2 Traducir Disney con acento

En este capítulo trataré la caracterización de los personajes a través del acento y la representación cultural en las películas animadas de Disney. Primero presentaré el uso de acentos o variedades lingüísticas como recurso de caracterización de personajes. Luego reseñaré brevemente algunas investigaciones antecedentes sobre el tema enfocándome en estudios sobre la variación lingüística en las películas de Disney y su traducción.

Antes de hablar sobre la traducción de variación lingüística en los textos audiovisuales, hay que definir algunos términos clave. En esta tesis, con *dialecto* me refiero a lo que se describe en la primera definición del Diccionario de la lengua española (DLE) de la RAE: dialecto es una «variedad de un idioma que no alcanza la categoría social de lengua» (Real Academia Española, s.f.-b). John Edwards (2009: 63) explica este término simplemente como una variedad de un idioma que difiere de otros en tres dimensiones: vocabulario, gramática y pronunciación. *Acento*, por su parte, según la definición de RAE referente al contexto de esta tesis, se define como «conjunto de las particularidades fonéticas, rítmicas y melódicas que caracterizan el habla de un país, región, ciudad, etc.» (Real Academia Española, s.f.-c).

2.2.1 Caracterización y actos de habla en doblaje

Caracterización en la literatura de ficción y en el cine se entiende como diferentes maneras de presentar los personajes, formarlos y desarrollarlos (Lothe, 2000: 81). Para que la película atrape la atención del público, los personajes también deben llamar atención en el público, es decir, los espectadores tienen que interesarse por los personajes para que la película sea interesante para el público. Los personajes, además de interesantes, tienen que ser auténticos y entendibles. Deben merecer que nos importen. (Boggs, 1978: 43).

Lothe (2000: 81-82) divide la caracterización en caracterización directa e indirecta, de las cuales la indirecta es la más importante en el cine. La caracterización directa conste en

describir los personajes directamente con adjetivos o sustantivos abstractos. En la caracterización indirecta, por su parte, se describen los personajes a través de su habla, sus actos, la apariencia física y el entorno en que actúa o vive. Los medios de caracterización varían según el tipo de texto, y en el cine pueden aplicarse básicamente los mismos métodos que en la literatura, aunque la presentación de personajes y eventos es completamente diferente. En efecto, estos dos tipos de texto tienen diferentes capacidades en la caracterización. Por ejemplo, el cine puede mostrar visualmente los personajes de una manera en que la literatura es incapaz de hacerlo, pero describir los sentimientos y planes del personaje es un punto fuerte de la narración literaria y esta tarea resulta más complicada en el cine (op. cit.: 82-86).

El objeto de interés de esta tesis es el habla, o, más precisamente, el acento del personaje y su función en la caracterización. Según Lothe (2000: 83), a pesar de la modalidad discursiva (diálogo directo/indirecto, monólogo etc.), el habla tiende a tener función caracterizadora y lo esencial son el contenido y la forma de hablar del personaje. La forma de hablar del personaje, en especial, se destaca aún más cuando esta difiere de la del narrador. Del mismo modo, esto se puede aplicar a la forma peculiar de hablar del personaje en relación con otros personajes. Green (2002: 164) afirma que el habla o lenguaje aporta varias funciones a la literatura: puede indicar el origen del personaje, identificarlo perteneciente a un cierto grupo (p. ej. a una clase social) o hacer que el personaje sea más auténtico y desarrollado.

Doblar dialectos geográficos comprende marcar o no marcar el origen de los personajes cuando sus acentos difieren de la pronunciación normativa y las decisiones del traductor a este respecto pueden influir la recepción del público (de los Reyes Lozano, 2017: 31). El traductor que lleva a cabo el doblaje puede modificar de forma notable la representación estereotípica y problemática de las culturas ajenas del texto original, es más, en ocasiones, tiene el poder de cambiar por completo el origen étnico del personaje e incluso, enfatizar la representación original estereotípica. Es importante identificar los motivos y la relevancia del uso de acentos en el texto original y elegir la estrategia de traducción adecuada.

Evidentemente, esta tarea requiere comprender marcadores lingüísticos y otros aspectos fundamentales para la caracterización (Kruger, 2008⁷: 81). No obstante, la lengua y la cultura

⁷ Kruger, J. L. (2008). Subtitled training as part of a general training programme in the language professions. En Díaz Cintas, J. (Ed.), *The didactics of audiovisual translation* (71-87). John Benjamins Publishing Company.

meta pueden diferenciarse en cuanto a cuestiones sociolingüísticas y socioculturales y estos aspectos guían al traductor a la hora de optar por diferentes estrategias de traducción del acento utilizado en el texto original (Borodo & Díaz Cintas, 2025: 204-205).

Uclés (2016: 80-82) presenta una clasificación de estrategias de traducción de referencias a la variación diatópica (variación lingüística relacionada con la ubicación u origen geográfica del hablante) de la cual quiero resaltar las siguientes estrategias: estandarización, cambio por variedad diatópica y modificación de voz. La estandarización consta en sustituir el dialecto referente por la variedad estándar en el texto meta, lo que hace desaparecer el dialecto peculiar del personaje en el texto meta ya que este se omite (op. cit.: 82). El cambio de del dialecto del texto original por otro en la lengua meta. En el caso de doblajes en español, el dialecto original puede reemplazarse por un dialecto nativo o no nativo de español, pero siempre diferente al estándar del texto meta. Cambiar un dialecto nativo de la lengua original por un dialecto nativo de español puede requerir cambios de contexto y contenido en el texto meta, por ejemplo, si la situación sociocultural es diferente entre la cultura de partida y la cultura meta (op. cit.: 83-84). Valga como ilustración un personaje de origen mexicano que utilice un acento mexicano de inglés en alguna serie estadounidense: este podría seguir usando su acento mexicano y ser doblado por un actor nativo de este dialecto de español en la versión castellana sin tener que cambiar el contexto y posiblemente todo el historial del personaje. Sin embargo, en la versión hispanoamericana se presenta este problema debido a la cercanía cultural y geográfica, sobre todo si el doblaje se lleva a cabo en México por actores mexicanos. En este caso, en la versión doblada se podría mantener el acento mexicano del personaje, pero no se distinguiría tanto de los acentos de los demás personajes. Si el doblaje se lleva a cabo por actores mexicanos, básicamente se omitiría el acento distinto de este personaje. Cuando el programa contiene muchas referencias al acento u origen del personaje, debería cambiarse también el contenido de estas referencias en el texto meta, si se cambia u omite el acento distintivo. Las modificaciones de voz, por su parte, consta en sustituir un dialecto del texto original por modificación de voz, por ejemplo, el cambio de tono de voz o referencia a la voz. La referencia a la voz del personaje puede indicar un valor a la voz, por ejemplo, tono cariñoso o pedante sin llegar a cambiar el tono o modificar la voz en realidad (op. cit.: 84-86). Esto es útil para compensar la omisión de variación lingüística de los personajes cuando el texto original presente referencias a esta.

De cara a traducir para un público infantil, el proceso de doblaje va más allá de adaptación lingüística, especialmente cuando se trata de filmes animados. El texto meta debe adaptarse a las capacidades lingüísticas y de comprensión de los niños, y, atraer a un público doble: adultos y niños. Es decir, ha de incluir contenidos dirigidos específicamente a un público mayor y, al mismo tiempo, tener en cuenta las limitaciones impuestas por el público menor (de los Reyes Lozano, 2017: 45).

2.2.2 Diversidad cultural en las películas de Disney

Como ya lo hice notar, la variación lingüística tiene varias funciones en la caracterización de personajes. De hecho, el uso de acentos es muy común y nada nuevo en las películas animadas de Disney (Giroux & Pollock, 2010; Lippi-Green, 1997, 2012). Según algunos estudios, los acentos peculiares tampoco faltan en los doblajes en español (véase: Iglesias Gómez, 2009; Uclés, 2016; Mazzitelli et al., 2019, y Carrero Martín, 2023).

En una amplia investigación de Rosina Lippi-Green se estudian los acentos de inglés en 24 películas de Disney publicadas entre 1937 y 1994. En la segunda edición, la autora continúa con el mismo tema revisando 14 películas animadas de Disney de 1995 a 2009. Ella revela una gama de estereotipos sociales y lingüísticos que Disney presenta repetidamente a los niños jóvenes (Lippi-Green, 1997: 85-86 y Lippi-Green, 2012: 16-17). Según la investigación, de los 371 personajes analizados, la mayoría (43,1 %) habla un inglés aproximado al inglés americano estándar (SAE), un 13,9 % usa una variedad de inglés estadounidense asociada a una cierta región geográfica, un grupo racial, étnico o económico (Lippi-Green, 2012: 114-115). Las variedades menos estigmatizadas de inglés británico se usan por un 21,8 % de los personajes analizados. Los tres entornos lingüísticos considerados en el estudio son los países angloparlantes, los no angloparlantes y los de un reino mitológico, donde justificar un idioma más que el otro como lengua primaria sería difícil. El acento de inglés extranjero artificial o fingido es lógico para indicar que la película está situada en un país no angloparlante. El porcentaje de personajes con acento extranjero es elevado en las películas ambientadas fuera de EE. UU. y Reino Unido o Australia, pero la cantidad de personajes con acento extranjero es más grande en las películas situadas en países angloparlantes (probablemente porque la mayoría de las películas de Disney se sitúan en los países angloparlantes). El porcentaje de personajes con acento extranjero es más bajo cuando la historia se ajusta a un reino mitológico, como en el caso de *The Little Mermaid* (1989) (Lippi-Green, 2012: 115-116). Un dato curioso que reveló la autora (2012: 117) enlaza la

lengua específica con la caracterización de personajes: alrededor del 20 % de los angloparlantes estadounidenses son personajes malos (villanos o de intenciones negativas), mientras que unos 40 % de personajes no nativos de inglés son malvados.

El estudio de Giroux & Pollock (2010) parece confirmar los resultados de Lippi-Green (1997 y 2012) sobre la representación problemática de grupos étnicos por Disney. Giroux & Pollock exploran las diversas formas en que Disney se esfuerza por dominar los medios de comunicación globales y moldear el concepto del mundo de los niños, mientras se presenta como un entretenedor inocente (Giroux & Pollock, 2010: 79). Ambos estudios mencionan a los árabes, afro-estadounidenses y los latinoamericanos entre otros grupos como víctimas de discriminación en las películas de Disney (Giroux & Pollock, 2010: 82; y Lippi-Green, 2012: 119).

En suma, según Lippi-Green (2012: 119), la raza y la etnicidad son asuntos sensibles en todas las películas animadas de Disney. La compañía ha ofendido repetidamente diferentes grupos de la población, sobre todo a los afro-estadounidenses y las personas de color. Abundan los ejemplos de la representación problemática y ofensiva de los latinoamericanos como irresponsables, los asiáticos insolentes, los afro-estadounidenses irrespetuosos, sarcásticos, perezosos y los nativos americanos como salvajes. La manera en que Disney representa diferentes culturas y etnias puede construir estereotipos ya desde la infancia.

De cara a los doblajes de películas animadas en español, se han estudiado temas muy interesantes de los cuales quiero destacar algunos: las técnicas de traducción (Carrero Martín, 2023); la traducción del habla de los personajes y referentes culturales (Iglesias Gómez, 2009); y el acento de los personajes en el doblaje español europeo y americano (Mazzitelli et al., 2019). Estos dos últimos son los más relevantes para este estudio. Mazzitelli et al. (2019: 72-79) establecen las diferencias significativas en los usos sintácticos, morfológicos, semánticos y léxicos y su traducción al español en las versiones de doblaje de España y de Hispanoamérica en el caso de la película animada *Hotel Transylvania 2*. Los resultados confirman el uso de variación lingüística en muchos personajes, por ejemplo, en la versión castellana, se elige el acento argentino para un personaje que tiene que resaltar raro entre los demás personajes. Cada grupo de personajes representa un tipo de monstruo y cada uno de estos grupos o personajes tiene su manera peculiar de hablar. El vampiro tiene un acento rumano, los hombres lobos son andaluces etcétera. Los acentos son parte significativa en la

caracterización de los personajes. Sin embargo, en la versión mexicana no se realiza esta variación dialectal. Los autores afirman asimismo ciertos usos morfológicos y sintácticos típicos del llamado español neutro en la versión mexicana, por ejemplo, la ausencia del pretérito perfecto compuesto y su sustitución por el pretérito perfecto simple.

Para concluir, el uso de la variación lingüística es un recurso de narración y caracterización ampliamente utilizado en las películas animadas. El fenómeno es notable asimismo en las versiones dobladas al español que no carecen de referencias lingüísticas o culturales. Sin embargo, la representación cultural problemática puede provocar estereotipos negativos en los espectadores que no conocen las culturas representadas.

2.3 Español de Cuba y del Caribe

Para entender la identidad cultural de una nación es indispensable estudiar los hábitos lingüísticos de esta nación o grupo social. El acento peculiar de los hablantes de una nación es uno de los factores que la distingue de otras y es el que primero advierte el hablante foráneo. La pronunciación y el acento son propios de cada región o grupo social y forman parte fundamental de la identidad cultural (Sánchez & Ramírez, 2023: 2). En este epígrafe, describiré las características fonéticas y otros aspectos típicos al español de Cuba, pero antes de todo esto, conviene repasar brevemente los antecedentes de la llegada del español al Caribe y a Cuba.

Cuba, junto a Puerto Rico, la República Dominicana, la costa oriental de México, la mitad oriental de Panamá y la costa caribeña de Colombia y Venezuela forman juntos una de las zonas dialectales de Hispanoamérica: la zona caribeña (Ortiz López, 2000: 361). Las lenguas africanas e indígenas nativas del Caribe han influenciado históricamente el desarrollo del español caribeño de tal manera que se ha formado una variedad de español con características muy particulares y una fonética sumamente diferente a otras variedades del mismo idioma. Los encuentros lingüísticos más significativos para el desarrollo del español caribeño fueron entre el español, lenguas de emigrantes voluntarios e involuntarios y otras lenguas nativas presentes en el Caribe, sobre todo durante los siglos XVIII y XIX. En comparación con algunas zonas sudamericanas, los períodos de bilingüismo firme han sido relativamente breves, aunque los contactos lingüísticos en el Caribe hispanohablante fueron constantes en esa época. Entre los más documentados destacan los encuentros entre el español

puertorriqueño, las lenguas indígenas del Caribe, al igual que las lenguas africanas y los dialectos canarios (Lipski, 2000: 43).

Lipski (2000: 43) afirma que «los idiomas autóctonos y africanos aportaron principalmente elementos léxicos, mientras que sus contribuciones fonéticas y gramaticales son prácticamente nulas». Las lenguas indígenas habladas en las Antillas fueron extintas poco después de la llegada de los europeos, antes de que pudiera establecerse un bilingüismo estable y prolongado, tal que permitió la compenetración gramatical, por ejemplo, en Paraguay y la zona andina (ibíd.). En cuanto a las lenguas criollas habladas en la cuenca del Caribe, Lipski propone que el español no nativo de varias generaciones de africanos esclavizados pudo haber contribuido en el desarrollo y la diversificación del español caribeño. Después de la explotación temprana de los africanos en el Caribe, el tráfico de esclavos importados a través del Caribe se redujo drásticamente, a excepción de Cartagena de Indias. La mayoría de estos esclavos había nacido en colonias hispanohablantes y en algunas regiones, la población de origen africana era notable, sin embargo, solo en las ciudades más grandes, como en La Habana o Cartagena de Indias, puede haberse formado barrios habitados por estos grupos marginados por el resto de la población. Estos suburbios permitirían la retención de palabras y variantes fonéticas étnicamente marcadas por los habitantes llamados como africanos *bozales* que adquirirían una versión simplificada del español como segunda lengua. La proporción de africanos *bozales* en otras ciudades era siempre pequeña en comparación con hablantes nativos del español, independientemente del color de la piel (Lipski, 2000: 43-44).

2.3.1 Rasgos fonéticos del español de Cuba

Sánchez & Ramírez (2023: 3) reseñan los rasgos fundamentales para la identidad fónica del español de Cuba a mediante los estudios realizados en las últimas décadas. Subrayan entre los más resaltados el debilitamiento y, por consiguiente, la variabilidad alofónica de las consonantes en coda silábica, es decir a final de la sílaba. En particular, destacan la asimilación de las líquidas (/l/ y /r/) en varias partes de la isla y las variantes de /s/ y las consonantes sonoras y semioclusivas palatales /b/, /d/, /g/ y /ʃ/.

Según la reseña de Sánchez & Ramírez, las variantes de la /s/ muestran una alta tendencia a la aspiración y elisión en posición final, con predominio de la variante aspirada (viste → vihte)

en la parte occidental, central y central-oriental de Cuba y en el oriente destaca la omisión (resbala → reØbala) (op. cit.: 5-6).

En contexto intervocálico, se puede observar debilitamiento articulatorio de las aproximantes /b/, /d/, y /g/, y la palatal africada /tʃ/ sobre todo en el habla coloquial y espontáneo de los habaneros. Esto es, se muestra una realización relajada de estas consonantes en posición entre vocales ([kaiyo] ‘caigo’). La omisión entre vocales muestra una mayor frecuencia en el fonema /d/ en toda la isla y en especial entre jóvenes y en el nivel educacional más bajo (ibíd.).

La variación alofónica de las líquidas /l/ y /r/ en posición implosiva es evidente y caracterizador para el español cubano. El fenómeno entiende la confusión de /l/ y /r/, principalmente a favor de la lateral (lambdacismo) (amor → amol), la neutralización o la pérdida (amor → amoØ) y la asimilación, esto es, la geminación fonética (verde → vedde) (op. cit.: 6). Dorta (2014: 323) afirma que, la realización estándar de la /r/, es el alófono predominante en los hablantes universitarios de Santa Clara y Santiago de Cuba, mientras que, en los hablantes no cultos de las mismas regiones y en los habaneros cultos y no cultos, la realización estándar queda sumamente más infrecuente. Según su estudio, la lateralización de la /r/ (lambdacismo) no se registra en los informantes universitarios de La Habana ni de Santiago de Cuba, pero se registra en la zona céntrica en los hablantes cultos y no cultos, y la frecuencia en hablantes no cultos va aumentando hacia el oriente, dónde este proceso es claramente más frecuente que en las zonas occidental y central de la isla (op. cit.: 333-334). De acuerdo con la autora, este tipo de variación entre los hablantes cultos y no cultos podría relacionarse con la estigmatización de ciertos alófonos de la /r/ que se evidencia ya en los primeros estudios sobre el español cubano. La pronunciación relajada, la confusión de las líquidas y su geminación se describe como rasgos que deberían ser corregidos (op. cit.: 313).

Arias (2019: 467-470) ha estudiado ampliamente la geminación fonética, o sea, la geminación consonántica en el español del occidente de Cuba. El autor explica, según su artículo, que la geminación proviene de la asimilación de las líquidas en coda silábica a una consonante: «la asimilación provoca que la líquida asimilada y la consonante asimiladora se iguallen» (pugga ‘pulga’ o puetta ‘puerta’). La asimilación se realiza tanto en interior de palabra (arbol → abbol) como por fonética sintáctica (contexto de habla) cuando a una palabra acabada en /l/ o /r/ le sigue otra que empieza por consonante (por favor → poffavor). Sánchez & Ramírez

(2023: 6) afirman que la geminada puede ser completa (go[dd]o ‘gordo’, parcial (a[dt]e, ‘arte’) o preaspirada (linte^hnn]a ‘linterna’).

Además de las consonantes geminadas por asimilación de las líquidas, la geminación también ocurre por pérdida de /s/: [mimmo] ‘mismo’. Cepero (2006: 35) afirma que, en el español habanero, la geminación es un fenómeno marcado, es sistemática, no ocasional. Según la autora, la geminación en el caso de la /s/ puede ser resultado de asimilación y preaspiración o asimilación y geminación plena (op. cit.: 45-46). En suma, la geminación consonántica ocurre entre un sonido coronal (anterior) /l/, /r/ o /s/ que puede ser asimilado y otro obstruyente, fricativo /f/ o /s/, lateral /l/ o nasal /m/ o /n/ que puede ser asimilador (op. cit.: 44).

Para ilustrar mejor los rasgos descritos en este epígrafe, quiero dar otro ejemplo más. Se trata de un fragmento de una canción del artista cubano, Oniel Ernesto Columbie Campos (1997), conocido por su nombre artístico Bebeshito. En las letras de sus canciones está muy presente su identidad cultural como cubano y la enfatiza asimismo en sus publicaciones de Instagram. El artista no disimula su acento natural en sus temas, al contrario, muchos de los rasgos descritos en los párrafos anteriores pueden identificarse en sus letras:

Ilustración 1: Bebeshito, 2024, 00:00:10

En la cara se te ve que yo te	-	-
caigo mal	[kaiyo]	debilitamiento de la /g/ intervocálica
Nunca me ha importado a mí	[impottaØ]	geminación completa por asimilación de /r/ y pérdida de la /d/ intervocálica
caerte bien	[caette]	geminación completa por asimilación de /r/
pero ya me tienes que soltar	[sodtal]	geminación parcial por asimilación de /l/ y confusión de las líquidas (lambdacismo)
y antes de hablar de mí, tú	[hablaØ]	pérdida de la /r/ final
tienes que saber	[tieneØ], [sabel]	pérdida de /s/ final y lambdacismo
que a mí no me importa	[‘podta]	geminación parcial por asimilación de /r/
que a mí me resbala .	[reØbala]	pérdida de la /s/ en coda silábica

En la ilustración 1 se pueden observar casi todos los rasgos mencionados en los párrafos anteriores. A mi juicio, este tipo de ejemplo es provechoso, aunque no muy común en los

textos científicos, puesto que presenta ocho características fonéticas del español cubano y es de acceso libre, ya que cualquier persona con acceso a internet puede adquirirlo gratuitamente y sin registrarse en YouTube, por ejemplo.

Además de la variación alofónica, Sánchez & Ramírez (2023: 2) resaltan la entonación idiomática. Aunque en este estudio, teniendo en cuenta los recursos limitados (como la falta del equipamiento de audición diseñado para estudio fonológico), no podré demostrar la entonación peculiar del español de Cuba, cabe mencionar su importancia para el conocimiento de la identidad de esta variedad, al igual que a cualquier otra variedad o lengua.

Un dato curioso sobre la articulación de los locutores cubanos es, que, ya desde el pasado prerrevolucionario, entre los locutores cubanos de radio y televisión residentes de la isla, existe la tradición de pronunciación cuidada en programas de no ficción, tales como son los telediarios o boletines informativos de la radio. Esto es, que los locutores deben pronunciar todas las letras con cuidado y claridad. Por dicha razón, en estos programas en el habla de los locutores cubanos no se pueden escuchar geminaciones consonánticas ni elisiones de las líquidas o la /s/ finales o ningún otro fonema (Guitart, 1994: 242).

2.3.2 Aspectos sintácticos del español de Cuba y del Caribe

González & Escalante reseñan una gran cantidad de estudios sobre los aspectos sintácticos y semánticos del español caribeño en su artículo (2020). En este subepígrafe describiré algunos fenómenos lingüísticos que subrayan los autores como rasgos de la sintaxis que representan esta zona lingüística.

La abundante presencia de los sujetos pronominales es uno de los rasgos sintácticos que marcan la lengua oral cubana y puertorriqueña. Esto es, la excepción de la norma del sujeto nulo que caracteriza la lengua española. El español no exige el uso del sujeto con el verbo conjugado, y el uso del sujeto explícito, en otras variedades españolas, tiene funciones particulares, tales como cambio de tópico o enfatización del sujeto léxico (González & Escalante, 2020: 635-636). Ilustro lo dicho con unos ejemplos extraídos del fragmento de la canción de BebeShito (2024) citada en el subepígrafe anterior:

- a. En la cara se te ve que *yo* te caigo mal.
- b. Y antes de hablar de mí, *tú* tienes que saber que [...]

(Bebeshito, 2024, 00:00:10)

En los ejemplos (a) y (b) se observa la presencia del sujeto pronominal (yo/tú) en posición preverbal en una oración subordinada enunciativa. En ambos casos, el sujeto léxico (yo/tú) prepuesto del sujeto gramatical (desinencias de número y persona de la forma verbal) es redundante, aunque no incorrecto. Sin embargo, Morales (1999) afirma que en algunos casos en los que el español de Caribe permite la aparición del sujeto pronominal, otras variedades lo considerarían prohibida: «Juan no bebe cuando *él* trabaja» (Morales, 1999: 355-356). En este caso con el pronombre *él* se refiere a Juan, pero en otras variedades de español se entendería como una referencia a otra persona distinta.

Otro rasgo altamente presente en el español de Caribe es la no inversión de sujetos en oraciones interrogativas. En el español general lo normal sería la postposición del sujeto (verbo + sujeto) cuando se usa una palabra interrogativa: «¿Qué haces tú?», pero en el dialecto caribeño lo común es la preposición del sujeto: «¿Qué *tú* haces?» (González & Escalante, 2020: 636). Este fenómeno sucede también en las oraciones exclamativas que requerirían la inversión del sujeto. Valga como ilustración un verso de la canción *Me Porto Bonito* del artista puertorriqueño y ganador del premio al Álbum del Año en los Grammy de 2026, Benito Antonio Martínez Ocasio, mejor conocido como Bad Bunny: «Uf, mami, qué rica *tú* te ve'» (Bad Bunny, Chenchó Corleone, 2022, 00:01:35). En este ejemplo vemos un caso de pronombre personal de sujeto explícito ante la pérdida de la /s/ como marcador de la segunda persona singular, que hoy en día se acepta en el Caribe y, según algunos lingüistas, es obligatorio en este caso para marcar la persona (Ortiz López, 2016: Pronombres de sujeto). Ya se ha visto cómo la pérdida de la /s/ final es un rasgo fonético propio del español de Cuba, pues este fenómeno muchas veces viene acompañado del uso explícito del pronombre personal de sujeto *tú*. Según mi juicio, es aceptable y necesario justo para no confundir la segunda persona con la tercera cuando ocurre una pérdida de la /s/ a final de un verbo de segunda persona singular.

El adverbio *más* junto a las formas negativas *nada*, *nunca*, *nadie*, *ninguno* suele ir pospuesto (nada más, etc.) en español peninsular, pero en las Antillas (islas del Caribe), en ciertas áreas de España (Andalucía y Canarias) e Hispanoamérica es muy frecuente anteponer esta expresión de grado a la forma negativa (Ortiz López, 2016: Más + nada, nunca, nadie y ninguno):

c. No quiero que *más nadie* me hable de amor.

(Bad Bunny, 2018, 00:00:15)

Los hablantes caribeños, en especial, no distinguen el significado entre la posposición y anteposición del adverbio *más* a palabras negativas. La posposición es poco escuchada y ha perdido legitimación en las Antillas. Sin embargo, la anteposición de la expresión de grado es imposible con otros cuantificadores débiles no negativos: **más algo*, **más poco*, etc. (ibíd.).

Muchos autores destacan la variación modal entre indicativo/subjuntivo e infinitivo/indicativo/subjuntivo como una de las características de la sintaxis caribeña (véase González & Escalante, 2020; Ortiz López, 2016; Morales, 1999). Pongo por caso una oración subordinada en infinitivo construida con enlace preposicional:

d. Tienes que hablarme claro para *yo poder* ayudarte.

e. Tienes que hablarme claro para que yo pueda ayudarte.

Aquí en el ejemplo (d), en el español general, lo normal sería utilizar la construcción *para que* + subjuntivo como se hace en el ejemplo (e). Este tipo de preferencia por infinitivo sobre el indicativo o el subjuntivo es más común entre los hablantes caribeños que en otros dialectos de español (Ortiz López, 2016: Infinitivos con sujeto patente). Según la RAE, el infinitivo puede llevar sujeto expreso, pero normalmente va pospuesto (Real Academia Española, s.f.-d). Esto, además de la preferencia y la frecuencia del uso del infinitivo, es lo que diferencia el español caribeño de otros dialectos de español.

Sobre los tiempos verbales del indicativo cabe mencionar la preferencia por el pretérito perfecto simple (f) sobre el perfecto compuesto (g), en la zona caribeña y otras regiones hispanoamericanas, para referirse a hechos acabados tanto en el pasado inmediato como en un pasado más lejano. Mientras que en muchos dialectos del español peninsular el pretérito perfecto compuesto se usa para referirse a acciones que acaban de terminar, en muchas áreas hispanoamericanas el pretérito perfecto compuesto indica acciones que continúan en el presente (Real Academia Española, s.f.-e).

f. ¿Qué dijiste?

g. ¿Qué has dicho?

En cuanto al futuro, el español del Caribe muestra un claro predominio de las formas analíticas del futuro, seguidas por el presente del indicativo (Ortiz López, 2016: El futuro):

h. «Vo'a llevarte pa' PR [...]»

(Bad Bunny, 2025, 00:00:21)

En el ejemplo (h) un acto en la posterioridad se indica por la construcción *ir + a + infinitivo*, es decir el futuro analítico. En la lengua escrita, el futuro suele indicarse por el futuro morfológico (ibíd.): «Te llevaré a Puerto Rico».

En suma, la sintaxis caribeña se distingue por una serie de rasgos típicos: la tendencia a usar sujetos pronominales explícitos y antepuestos al verbo en oraciones tanto exclamativas como interrogativas; la anteposición del adverbio *más* a palabras negativas (nada, nadie, nunca, ninguno, etc.); el uso del infinitivo con sujeto expreso y antepuesto en lugar del subjuntivo. Asimismo, destaca la preferencia por el pretérito perfecto simple sobre el compuesto y el predominio del futuro analítico (*ir + a + infinitivo*).

3 Corpus y metodología

En esta tesis, analizo el acento utilizado por un personaje de Disney en los doblajes al español comparando el fenómeno desde dos perspectivas: geolectal y temporal. Examino las diferencias entre las interpretaciones en las versiones animadas originales y en las nuevas versiones en acción real comparando las versiones de doblaje español hispanoamericano y español de España (para mayor claridad, me referiré al español de España como castellano de ahora en adelante). El personaje estudiado es Sebastián de la clásica película animada de Disney, *The Little Mermaid*, dirigida por Ron Clements y John Musker y estrenada en 1989. Al público de habla hispana se tituló como *La Sirenita*. Sebastián también aparece en la nueva versión de acción real basada en la película animada original, cuyo estreno fue en 2023 con el mismo título (Marshall, 2023). De ambas películas se llevaron a cabo dos doblajes distintos en español.

La Sirenita (1989) de Disney se basa en el cuento clásico homónimo (*Den lille havrefru*) del autor danés, Hans Cristian Andersen (1837/1997⁸). Disney, como de costumbre, relata una versión adornada en lugar de la historia original no tan bella. Además del final feliz, Disney agregó algunos personajes que no aparecen en el cuento de H. C. Andersen, por ejemplo, Sebastián, el foco de este estudio (Musker & Clements, 1989). Justifico la elección de Sebastián y su habla como objetivo de investigación en primer lugar por su acento cubano en ambos doblajes: el de 1989 en español neutro de Hispanoamérica y el de 1998 en español de España, afirmado por Iglesias Gómez (2009) en su tesis doctoral (véase: Iglesias Gómez, 2009: 177, 196). En segundo lugar, la elección de actores de voz apoya esta justificación, ya que de los cuatro actores que dan su voz a Sebastián, tres son de nacionalidad cubana (ElDoblaje.com). Además, en la nueva adaptación en acción real de 2023 el acento de Sebastián es distinto al resto de los personajes, al igual que en la versión animada del 1989 (CBS Mornings, 2023).

Sebastián Felicio Ignacio Anastasio Crustáceo es un cangrejo malhumorado y obstinado, pero en el fondo tiene buen corazón. Es el ayudante y mayordomo del Rey Tritón y el compositor de la corte de Atlántica (Disney Wiki, s.f.). Su jefe, Tritón lo manda a vigilar a su hija menor, Ariel. Sebastián no está conforme a esta petición, pero como el fiel sirviente del rey del mar,

⁸ Andersen, H. C. (1997). *Pieni merenneito ja muita satuja* (E-L. Manner, Trad.). Kolibri. (Trabajo original publicado en 1837).

se va a por Ariel. Al final, Ariel y Sebastián terminan siendo amigos, a pesar de la situación (Musker & Clements, 1989).

El corpus de esta investigación consta de cuatro doblajes: ambas versiones españolas de la película animada de 1989 y de la película de acción real de 2023. No analizaré las películas enteras; solo transcribiré pequeñas muestras de cada versión de doblaje para realizar un análisis fonológico más detallado. Las transcripciones fonéticas son necesarias para demostrar los rasgos de español cubano que no están visibles en el escrito de réplicas, sino que se pueden hallar solo mediante el oído. Por lo tanto, transcribir las réplicas fonéticamente permite al lector percibir este fenómeno. En los siguientes epígrafes, presentaré cada versión de doblaje de este corpus en epígrafes separados enfocándome en el equipo de producción, las condiciones y el argumento de cada versión. Por último, en el epígrafe 3.3 describiré la recopilación de datos y los métodos del análisis.

3.1 Película animada de 1989: versión original en inglés

Al igual que el cuento original de Andersen (1837⁹), la historia de Disney relata la vida de Ariel, una sirena adolescente que se enamora de un príncipe llamado Eric y sueña con ser humano hasta llegar a hacer un pacto de sangre con la deshonesta bruja marina, Úrsula. Úrsula promete convertirla en humano y darle piernas a cambio de la bella voz de Ariel. En ambas historias, Ariel tiene tres días para besar al príncipe, pero en el cuento original, no cumple la misión de casarse y besarse con el príncipe dentro del plazo de tiempo y termina convirtiéndose en espuma de mar (Andersen, 1837). Ahora bien, en la versión de Disney, tampoco cumple con el plazo de tres días, pero en lugar de hacerse espuma, Ariel vuelve a convertirse en sirena. Tritón se entera de que su hija es infeliz sin su príncipe y entrega su corona y todo el reino a Úrsula a cambio de la felicidad de su hija. Tritón acepta las condiciones y al entregar su corona y el tridente, se convierte en un pólipo. No obstante, Ariel, junto al príncipe Eric luchan contra la bruja y logran a vencerla y de volver la corona al pólipo de Tritón. El rey resucita y vuelve a su aspecto original de sireno y con su tridente, convierte a Ariel nuevamente en humano. Eric y Ariel se casan y la historia se acaba de la manera más hermosa (Musker & Clements, 1989).

⁹ Andersen, H. C. (1997). *Pieni merenneito ja muita satuja* (E-L. Manner, Trad.). Kolibri. (Trabajo original publicado en 1837).

En un cortometraje documental el equipo de producción relata la creación de la película y ofrece datos interesantes sobre la creación de Sebastián (ScreenSlam, 2014). En la versión original en inglés, Sebastián tiene un acento trinitense. La idea original del equipo de producción era crear un cangrejo llamado Clarence que sería «un tipo rígido» y el primer ministro del rey. Sin embargo, el letrista de las canciones, Howard Ashman, introdujo la idea de que el cangrejo fuera un rastafari» jamaicano, pero según los directores Musker y Clements, tenía que ser «un gran hombre», no un tipo relajado. Al final, Ashman convenció a los directores por un crustáceo jamaicano para crear un carácter alrededor de toda la gama de ritmos caribeños. Ashman aseguró que Clarence (posteriormente Sebastián) podría ser gran hombre a pesar de ser jamaicano (algo que hoy en día parece obvio). Por dicha razón, cambiaron su nombre y le escribieron un acento jamaicano para cuadrar mejor su carácter con la música caribeña (ScreenSlam, 2014). No obstante, en una entrevista con MadameNoire (2013), el actor de doblaje que dio su voz a Sebastián, Samuel E. Wright afirma que, cuando le llamaron para la audición, le dijeron que buscaban un actor «tipo Sammy Davis Jr.», un músico y actor estadounidenses con ascendencia afrocubana por parte de su madre (MadameNoire, 2013). La película supuso un gran éxito para la compañía: su recaudación superó los 211 millones de dólares globalmente (Box Office Mojo, s.f.).

3.1.1 Película animada de 1989: doblaje hispanoamericano

El primer doblaje al español de esta película ambientada en el mar Caribe se llevó a cabo en Hollywood y se estrenó en el cine en 1989 y pocos años después salió en VHS. Esta versión se produjo para ambos públicos hispanohablantes, en efecto, es la versión que además del público hispanoamericano, muchos españoles recuerdan de su infancia, afirma Mar Ogea Pozo en su artículo de *TradAV* (Ogea Pozo, 2023). Sebastián es doblado por el actor (de doblaje) y cantante cubano, Michael Cruz (DoblajeDisney.com, s.f.). Cruz nació en La Habana el 21 de enero de 1953 y falleció el 20 de mayo de 1994 en Los Ángeles, California (International Dubbing Wiki, s.f.).

El doblaje fue grabado por Intersound, Inc en Hollywood, California. La versión al español hispanoamericano fue dirigida por Javier Pontón, la adaptación al español es de Mireya Villalonga y el editor de doblaje es Dennis Mosher. Aunque el doblaje se grabó en EE. UU., la mayoría del equipo de doblaje, incluso los actores de voz son mexicanos (DoblajeDisney.com, s.f.).

3.1.2 Película animada de 1989: doblaje castellano

Como es sabido, al principio solo se llevó a cabo un doblaje al español en México que se estrenó en ambas regiones hispanohablantes en 1989, sin embargo, nueve años después, en 1998, se realizó el doblaje exclusivo al público de España. En esta versión castellana, la voz de Sebastián es del actor de doblaje español, Juan Perucho (1957). Perucho es conocido especialmente por dar su voz a Peter Griffin en *Padre de familia (Family Guy)*, una serie animada estadounidense para público adulto. Es una de las series animadas para adultos más famosas en la historia de televisión estadounidense. Otros papeles de doblaje importantes de Perucho incluyen a Moe y Clancy Wiggum en *Los Simpsons* (Matt Groening) e Ibiki Morino en *Naruto* (Hayato Date), por mencionar algunos (Doblaje España Wiki, s.f.). Probablemente, dado la alta cantidad de sus papeles más grandes y la reacción inicial negativa del público hacia el doblaje castellano de *La Sirenita*, no se encuentran entrevistas ni mucha información sobre su trabajo doblando a Sebastián.

El redoblaje castellano se llevó a cabo en el estudio de doblaje madrileño *Euroaudiovisual, S.L.* dirigido y adaptado por Jose Luis Gil Sanz. La traducción es de Ángel Fernández que, sobre su laboro de retraducir la película, comenta lo siguiente:

Lo afrontas [el encargo de traducción] con una responsabilidad añadida porque sabes que es una película importante que ya ha triunfado y que ya ha sido doblada previamente, así que la traduje con muchísimo cuidado. [...] La versión final en castellano me pareció estupenda. Como todo, ha habido críticas con relación a la latina, pero eso va con el gusto personal. Yo creo que la española quedó bien. (Carrero Martín, 2023: 362)

Según el investigador de doblajes de Disney, José Luis Ortiz, citado por Gómez (2009), el redoblaje de *La Sirenita* en castellano atendió a un deseo por parte de Disney Ibérica de experimentar qué acogida tendría en España una versión adaptada a la variedad peninsular. Gómez, citando a Ortiz, afirma que mucha parte del público español, habiendo visto la película en su versión de 1989, no volvió a verla en el cine, sino esperaron a su lanzamiento en VHS. Inesperadamente, este segundo VHS solo llevaba el redoblaje de 1998. Tras la reacción inmensamente negativa del público, Disney Ibérica no tuvo otro remedio que retirar todas las copias del mercado y recuperar la copia máster del VHS anterior en español

hispanoamericano (Gómez, 2009: 58). Hoy en día, ambas versiones están disponibles en *Disney+*, DVD y *BluRay*.

De acuerdo con Minutella (2020: 67), el rechazo del público sobre el redoblaje castellano se debió al torpe intento de crear una versión más natural y agradable para el público español que resultó siendo una «ridícula imitación de la original» y «una caricatura». De hecho, el redoblaje no requiso reparos o modificaciones de contenido con respecto a la primera versión de doblaje hispanohablante; curiosamente, la única petición fue respetar la personalidad jamaicana de Sebastián. Es decir, el redoblaje se hizo meramente como adaptación para el público castellano, pues fue una traducción intralingüística, no exigió otro tipo de cambios (ElDoblaje.com, s.f.).

3.2 Versión en acción real de 2023: original en inglés

La nueva versión en acción real basada en la historia de H. C. Andersen y la película animada original de Disney se estrenó en mayo de 2023. Esta versión fue dirigida por Rob Marshall y adaptada por David Magee. El personaje de Sebastián es interpretado por el actor de voz estadounidense, Daveed Diggs. En una entrevista con CBS Mornings, Diggs comenta que quiso darlo todo para honrar la cultura caribeña y el trabajo de Samuel E. Wright como Sebastián en la película original animada. Hicieron un viaje a Jamaica para que él pueda escuchar el acento jamaicano de los propios jamaicanos en un entorno natural. Diggs señala que intentó optar por un acento (imaginario) originario del mar entre Jamaica y Trinidad (CBS Mornings, 2023). Diggs afirma en una entrevista con William Mullally que el acento de Sebastián no tenía por qué ser «auténtico», ya que este personaje es un cangrejo; no es originario de ningún sitio real sino vive bajo el mar. Diggs pretendió utilizar elementos de diversos dialectos caribeños que sentaran bien con su voz y canto (William Mullally, 2023).

Cabe agregar que, esta película enfrentó mucha polémica en los medios de comunicación y las redes sociales sobre la presunta «inclusión forzada» en el reparto de Ariel. Según Romano (2022), algunos de los fanáticos y los comentaristas conservadores criticaban que el papel protagonista se diera a Halle Bailey, lo que según se consideraba como «diversidad forzada». Las críticas se centraron en el aspecto físico de la actriz estadounidense que según no correspondía a los famosos ojos azules ni el color de piel de Ariel en la película animada. Esta crítica se justificaba por el concepto de «diversidad orgánica» que, según los fanáticos, lo consideran ideal y que surge naturalmente de la descripción canónica de los personajes. Sin

embargo, en la historia original, Andersen no determina la etnicidad de los personajes, además, las adaptaciones de Disney la han modificado de forma notable. Romano afirma que las críticas pueden justificarse por la falsa preocupación por los derechos de los actores de color, pero en realidad todo proviene de intentos de disimular los reales motivos racistas (Romano, 2022). A pesar de la polémica, la película recaudó 298,17 millones de dólares en la taquilla y fue la sexta película más taquillera del año 2023 en EE. UU. y Canadá (Statista, 2025).

3.2.1 Versión en acción real de 2023: doblaje hispanoamericano

El doblaje hispanoamericano se llevó a cabo en el estudio de doblaje *Taller Acústico, S.C.*, en México. Fue dirigido por Cristina Hernández y Ricardo Tejedo, que también da la voz al Rey Tritón. La adaptación de esta nueva versión es Katya Ojeda Iturbide, pero en los créditos de la película se menciona también a Mireya Villalonga, la adaptadora de la versión hispanoamericana de 1989. Asimismo, se mencionan a Javier Pontón, el letrista de 1989 y Luis Gerardo Villegas, quien se ocupó de las letras de esta nueva versión, no obstante, las letras y canciones son parcialmente las mismas que en la versión animada, por lo que mencionar a Pontón viene relevante. La voz de Sebastián es del cantante cubano, Lester Ciarreta.

En una entrevista con *CiberCuba*, Ciarreta afirma que ganó la audición contra otros cubanos y venezolanos que pretendían el mismo papel. Comenta que el director de doblaje Ricardo Tejedo lo guió durante toda la grabación. Su apoyo fue significativo en la lectura de diálogos, ya que Ciarreta tenía poca experiencia en el cine. Señala que la tarea de asumirse como actor y transmitir estados de ánimo a partir de su voz fue compleja, pero (un cubano en un papel tan significativo) es un triunfo y un logro patriótico de toda Cuba (*CiberCuba*, 2023). En otra entrevista con Víctor Arenas, Ciarreta menciona que cuando iba a grabar en el estudio por primera vez, pensaba que solo iba a cantar las canciones, pues en realidad es cantautor y no actor, pero ganar este reparto fue muy importante para su carrera y le dio un empujón como actor de voz. A la hora de la entrevista y la grabación del doblaje, Ciarreta llevaba ya 10 años en México (*Vicarenasradio Podcast*, s.f.). En su habla se puede notar varios rasgos de español cubano, por ejemplo, las geminaciones consonánticas están presentes en su habla natural.

3.2.2 Versión en acción real de 2023: doblaje castellano

Esta versión castellana, según los créditos finales de la película, se llevó a cabo en el estudio de doblaje, Iyuno Spain. La traductora de diálogos es Lucía Rodríguez y el director y adaptador de diálogos es Juan Logar. El papel de Sebastián es interpretado por Rone Reinoso, un actor cubano que en el momento de la grabación llevaba cinco años en España (DDC TV, 2023).

En una entrevista con la periodista cubana, Náyare Menoya, Reinoso confiesa que nunca había hecho doblaje antes, pues es cantautor y actor de teatro. Reinoso menciona que, en la grabación, Logar lo animó a «buscar más cubano», es decir enfatizar el acento. Según el actor, los tonos (entonación) es lo que hace que el espectador reconozca el origen cubano del personaje. La entrevistadora cubana afirma que algunas escenas parecían «grabadas en el centro de La Habana» y menciona el ejemplo de los diálogos imitando a Sebastián: «Soy un crustáceo califica’o». Esta escena le pareció muy cubana, aparentemente con esto se refiere a la entonación idiomática, la pronunciación y la elección de palabra ‘cualificado’ (en la versión original se utiliza la palabra ‘educated’, asimismo como en la versión hispanoamericana). Reinoso dice que tenía mucho miedo sobre la recepción que iba a tener la película tras tanta polémica sobre la dicha «inclusión forzada», pero al final se dio cuenta de que la gente había cambiado de opinión y su recepción fue positiva (DDC TV, 2023).

El youtubero El Emigrante Cubano entrevistó a Reinoso para su canal de YouTube. En esta entrevista Reinoso afirma que estaba muy orgulloso de sí mismo cuando lo eligieron y le dieron la oportunidad de doblar a Sebastián, un personaje importantísimo y divertido (El Emigrante Cubano, 2023). En ambas entrevistas, Reinoso conversa con un/a paisano/a y se nota un acento muy marcado de Cuba, sobre todo las geminaciones consonánticas se escuchan fuertes.

Tuve la suerte de poder entrevistar a Reinoso yo misma, y cambiamos algunas ideas por los mensajes directos de Instagram. En nuestra conversación, Reinoso (Comunicación personal, 6 de febrero de 2026¹⁰) afirma que, en los procesos de doblaje, el actor debe ser muy fiel al

¹⁰ Muchísimas gracias a Rone Reinoso por nuestra conversación y toda esta información y por permitirme usarla en este trabajo.

guion, no hay mucho margen de aportaciones propias por la parte del actor (excepto los aspectos fonéticos y fonológicos). Sin embargo, menciona que en la canción *Bajo el mar* se le surgió gritar: «¡Agua!», una expresión animadora típica en la música y el baile de salsa. Esta expresión no estaba en la guía, pero el director decidió que se quedaría. Según el profesor de baile cubano, Edsuan Brillante, esta expresión es un cubanismo y se utiliza en el baile o en la vida cuando algo sale «de maravilla» o «superbién». Brillante enfatiza la importancia de la pronunciación correcta: «no agua; a-wa». Según la historia que relata el profesor, el significado viene de un incendio donde las personas gritaban: «¡agua, agua, agua! hasta que llegaran los bomberos. Pues se pasó de algo malo (el incendio) a algo bueno: apagar las llamas (*Emily Anthony- Spanish Teacher*, 2025). A Reinoso se le surgió gritarlo naturalmente sin planificarlo y se dejó en el doblaje. Sobre su acento natural, Reinoso me comenta que «de primeras hacía el papel desde su acento cubano, pero no llegaba a sonar del todo como el personaje y en el intento recordó a ese Sebastián de la película animada (no aclara cuál de los doblajes) con la entonación y pronunciación bastante marcadas, y por ahí empezaron a construir el acento». El actor afirma que no tuvo que disimular su acento sino potenciarlo mucho más, como le animaba el director (Reinoso, Comunicación personal, 6 de febrero de 2026).

3.3 Métodos de investigación

Las muestras de cada versión de doblaje contienen seis escenas cada una y sus transcripciones varían entre 228 y 258 palabras. Dado que es un análisis cualitativo, la diferencia en la extensión de las muestras no es relevante y, por lo tanto, no considero racional recortar alguna escena para igualar el número de palabras de las muestras. Para el análisis fonético, elegí simplemente las seis primeras escenas donde aparece el personaje analizado. En el análisis sintáctico utilizaré también escenas que no entran en las primeras seis para comparar escenas similares que se encuentran en ambas películas y así dispondré de ejemplos cuyo contenido es parecido en cada uno de los cuatro doblajes.

Empezaré el análisis viendo las versiones originales en inglés de cada película para tener una idea del personaje y su caracterización original. Después transcribiré las muestras de la banda sonora de cada doblaje español. Como base de las transcripciones usaré el *Transcriptor fonológico multidialectal del español* creado por Francesco Rodriquez (2020: en línea). Elegí este transcriptor por la posibilidad de poder ajustarlo entre diferentes variantes de la pronunciación del español, por ejemplo, seseo, ceceo y distinción entre /s/ y /θ/. Es una

herramienta simple y fácil de usar: solo se introduce el texto escrito que se desea transcribir fonéticamente y elegir entre las variantes de pronunciación mencionadas en unas líneas arriba. El transcriptor convierte el texto introducido en transcripciones fonéticas automáticamente. Solo transcribe texto escrito, no audio, por lo tanto, modificaré las transcripciones según los rasgos fonéticos propios del acento cubano identificados en las muestras. Es decir, editaré las transcripciones generadas por la plataforma, agregando y modificando los símbolos fonéticos según lo que escucho, por ejemplo, en una aspiración de la /s/ cambiaré el fonema [s] por un [h]: viste → vihte. Usaré la transcripción fonética como herramienta del análisis, aunque no es un estudio de fonología. Por lo tanto, no utilizaré el equipamiento diseñado para el estudio fonológico, por ejemplo, auriculares especiales, sino que confiaré en mi oído. Para asegurar la transcripción precisa, repetiré las réplicas y las cortaré hasta que pueda identificar todos los rasgos con certeza.

En esta investigación me enfocaré en cinco rasgos fonéticos que, según la reseña de Sánchez y Ramírez (2023) presentada en el subepígrafe 2.3.1, considero los más frecuentes y resaltados. Los rasgos de mi enfoque son:

- 1) aspiración de la /s/: [ehta] ‘esta’
- 2) elisión de la /s/: [bamoØ] ‘vamos’
- 3) pérdida de la /d/ intervocálica o en posición final de la palabra: [educaØo] ‘educado’
- 4) confusión (lambdacismo) o neutralización de las líquidas o su pérdida en la posición final: [veldad] ‘verdad’; [kalóØ] ‘calor’
- 5) geminación consonántica: [bedde] ‘verde’

Cabe aclarar este listado un poco: percibiré las dos variantes de la /s/ como rasgos separados, debido a las diferencias regionales y la alta tendencia de ambas en el español cubano. Dado la mayor frecuencia del debilitamiento u omisión de /d/ implosiva o final de la palabra, este fenómeno entrará en mi enfoque, pero el debilitamiento de otras aproximantes no lo tendré en cuenta por su menor frecuencia. En cuanto a las líquidas; lambdacismo, la pérdida y la geminación están dentro de mi interés en este estudio. Los dos primeros se marcarán con el criterio (3) del listado de arriba, y la geminación por asimilación de las líquidas quedará bajo el criterio (5) siempre y cuando la geminación se escucha clara. Asimismo, la geminación por pérdida de /s/ se marcará como geminación consonántica. Dado que, sin equipamiento especial para estudio fonológico es más complicado diferir una geminación por preaspiración de una simple aspiración de la /s/, no hago diferencia entre estos rasgos, es decir, marco los

rasgos según el que se percibe con mayor intensidad. En el caso de geminación por fonética sintáctica, marco la pérdida o aspiración final de la palabra y la inicial geminada de la palabra que le sigue ('por supuesto' → [poØssupuesto] o 'es que' → [eØkke]) como dos rasgos separados siempre y cuando la geminación se escucha clara. Me enfocaré en todas las variantes de geminación, sin limitarme solo a aquellas que resultan completas (para más información sobre estos rasgos, véase: Sánchez & Ramírez, 2023).

No incluyo el seseo como uno de los rasgos, aunque en las versiones dobladas al español de España este es posiblemente el rasgo que más destaca y distingue al personaje entre los demás personajes, sin embargo, este rasgo, en los doblajes al español latino, es propio de cada uno de los personajes, además no cambia según contexto o posición silábica ni la situación del habla o género discursivo ya que el seseo es general y aceptado en la norma culta en toda Hispanoamérica (Real Academia Española, s.f.-f). Del mismo modo, dejo fuera de los rasgos analizados la aspiración de /x/ (/x/ > /h/) que, al igual que el seseo, es una variante fonética independiente del género discursivo y propia de ciertas variedades de español hispanoamericano, como la de Cuba. Mi centro de interés en esta tesis está en las particularidades fonéticas del dialecto cubano, es decir, no tendré en cuenta los aspectos rítmicas y melódicas (p. ej. la entonación) en el análisis.

Por último, en el capítulo 4.3, compararé los aspectos fonéticos de cada doblaje con los aspectos sintácticos respectivos. Intento buscar coherencia sistemática y hallar posibles incoherencias entre estos niveles lingüísticos. Aparte de las muestras fonéticamente transcritas, utilizaré ejemplos apartados de otras escenas posteriores de las seis primeras para comparar escenas equivalentes que se encuentran en ambas películas. Estos ejemplos no hace falta transcribirlos fonéticamente, ya que me centraré en unidades sintácticas que pueden observarse en el texto escrito. El objetivo de este método es analizar la autenticidad y la función del acento en la caracterización de Sebastián. Los aspectos sintácticos que pretendo identificar se basan en los estudios sobre las sintaxis cubana y caribeña (véase: González & Escalante, 2020; Ortiz López, 2016; Morales, 1999). La intención no es localizar cada aspecto sintáctico típico de español caribeño, sino comparar escenas que se encuentran en ambas películas y analizar las diferencias sintácticas entre cada doblaje y luego reflejar estos aspectos con los resultados del análisis fonético. En las ilustraciones, incluiré también la versión original en inglés para analizar mejor los cambios en la sintaxis.

La sección de análisis y resultados se divide en tres epígrafes que reflejan las preguntas de investigación: primero realizaré comparación a nivel fonético entre los cuatro doblajes desde las perspectivas geolectal y temporal; a continuación, estudiaré más detalladamente los rasgos fonéticos; y, por último, analizaré los aspectos sintácticos y examinaré la cohesión entre el nivel fonético y el sintáctico en los doblajes.

Para continuar, conviene aclarar algunas abreviaturas generalmente usadas en el estudio traductológico, además de siglas inventadas por la autora de este trabajo, que posiblemente se repiten, entre las cuales destacan las siguientes:

- TCR: código de tiempo;
- VO: versión original;
- VH: versión hispanoamericana;
- VC: versión castellana.

Utilizo estas abreviaturas y siglas meramente por limitaciones de espacio en las ilustraciones, en el texto utilizaré palabras y expresiones completas.

4 Análisis y resultados

En este capítulo, presentaré el análisis de los cuatro doblajes en el plano fonético y sintáctico. En los siguientes epígrafes observaré primero las diferencias desde las perspectivas geolectal y temporal comparando los resultados de cada doblaje. Esto es, los doblajes de la película animada de 1989 y los de la nueva versión adaptada en acción real de 2023 (perspectiva temporal) y los doblajes de español hispanoamericano y los de español peninsular (perspectiva geolectal). Después, describiré los rasgos fonéticos hallados, pasando de lo general hacia los detalles, ilustrándolos con ejemplos. Reflexionaré sobre los posibles factores que influyen en los resultados a través de las transcripciones fonéticas y los datos acerca los doblajes, la grabación, los actores y otras curiosidades presentadas en el capítulo 3 y sus epígrafes. Por último, trataré de hallar estructuras sistemáticas e incoherencias que podrían afectar la autenticidad del personaje.

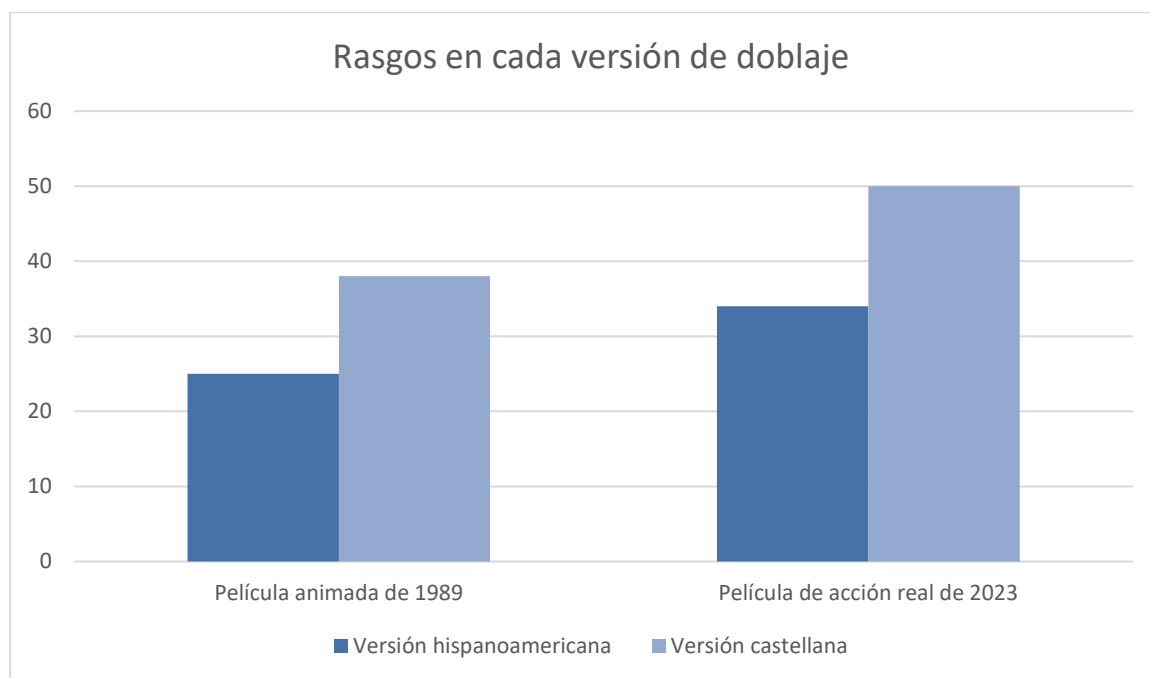
Existen ciertas diferencias entre la película animada y la nueva adaptación de acción real, pero el argumento se mantiene básicamente igual en ambas versiones, aparte de algunos detalles no relevantes por la trama. La mayor diferencia en estas escenas de las muestras transcritas es la costumbre de Sebastián de burlarse de Scuttle, un alcatraz atlántico y amigo de Ariel. En la versión animada, Scuttle es una gaviota macho, pero en la nueva versión se ha cambiado por un alcatraz para justificar su capacidad de sumergirse bajo el agua. De hecho, esto es uno de los motivos de burla para Sebastián: «¡Ariel! ¿Qué haces allá arriba? ¿Perdiendo el tiempo con esa pájara ignorante que no distingue nadar de volar?» (*La Sirenita*, 2023: doblaje castellano).

4.1 Diferencias a escalas geolectal y temporal

De todas las versiones de doblaje, la versión castellana de la película de acción real de 2023 es la que presenta más rasgos de español cubano a nivel fonético. En cambio, la versión más antigua, la de español hispanoamericano del 1989 muestra la menor cantidad de rasgos entre las cuatro versiones analizadas. Sin embargo, en todas las versiones el acento de Sebastián es claramente distinto a comparación con otros personajes, fuera del neutro local que usa la mayoría de los personajes. Además de diferentes variantes fonéticas, el acento de Sebastián difiere de otros en la entonación.

La ilustración 2 muestra el número de rasgos fonéticos de español cubano en cada versión de doblaje; las barras azules oscuras indican la cantidad en las versiones hispanoamericanas y las barras azules claras la cantidad en las versiones castellanas. A la izquierda están las cifras de la película animada del 1989 y a la derecha las de la película de acción real del 2023:

Ilustración 2: Los doblajes y la cantidad de rasgos fonéticos



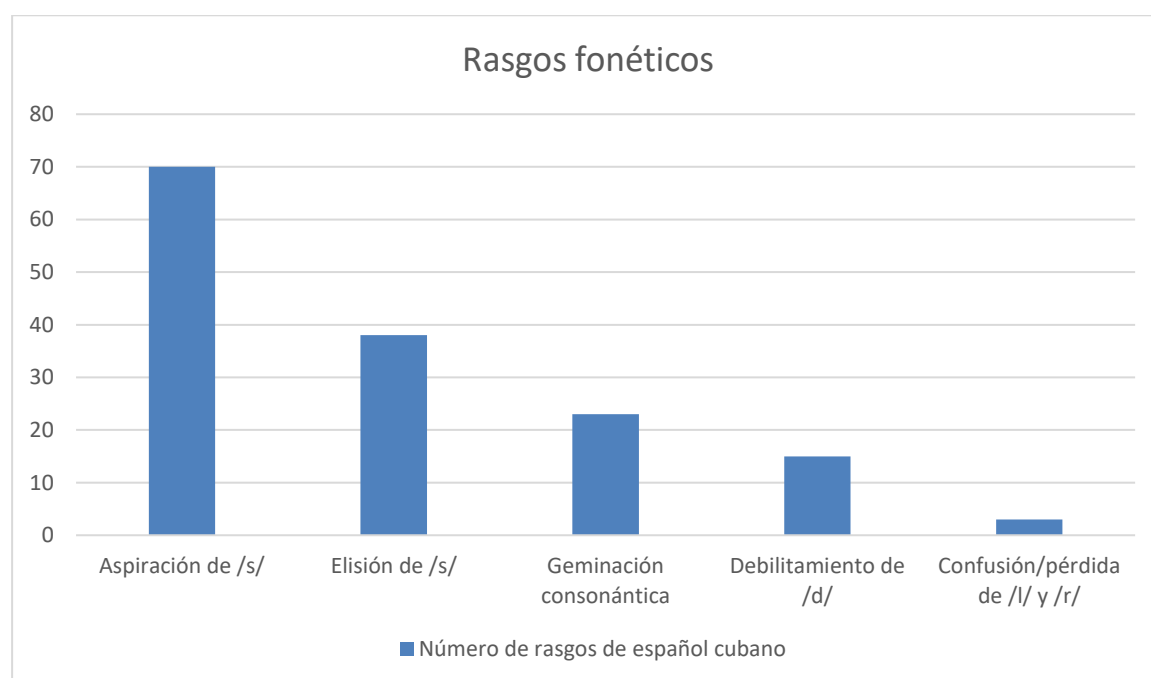
En la ilustración 2 vemos que en la cantidad de rasgos por versión se puede observar una división clara a escala geolectal: las versiones castellanas muestran más rasgos de español de Cuba en ambas películas que las versiones hispanoamericanas. Asimismo, a escala temporal se observan diferencias en el número de rasgos: en ambos doblajes de 2023 se identificaron más rasgos que en sus respectivas versiones de 1989 y 1998. En el doblaje hispanoamericano del 1989 se hallan 25 rasgos, mientras que, en el doblaje hispanoamericano del 2023 los rasgos son 34. En los doblajes castellanos estas cifras son 38 y 50, siendo la nueva versión de 2023 la que más rasgos tiene. Estas cifras muestran que, en las versiones castellanas, el acento cubano (a nivel fonético) de Sebastián se enfatiza más que en las versiones hispanoamericanas. Este énfasis genera contraste entre Sebastián y otros personajes en las versiones castellanas, lo que se destaca aún más por el español seseante del cangrejo; un aspecto fonético que carecen los demás personajes porque estos hacen distinción entre la /s/, la /c/ y la /z/. Todo esto parece confirmar que las diferencias son más significativas a escala geolectal que a nivel temporal: la vieja versión castellana del 1998 supera la nueva versión

hispanoamericana del 2023 en cantidad de rasgos, y ambos doblajes castellanos presentan más rasgos que los doblajes hispanoamericanos.

4.2 Rasgos fonéticos identificados

En dos de las cuatro versiones de doblaje se hallaron todos los cinco rasgos de consideración, y en dos doblajes, solo se hallaron cuatro rasgos. Además de estos cinco rasgos determinados, se detectó debilitamiento de las oclusivas sonoras /b/ y /g/ en cada una de las versiones (véase: Sánchez & Ramírez, 2023). En la ilustración 3 están alistados los rasgos según su frecuencia del más frecuente al menos frecuente sumados de todas las muestras de las cuatro versiones:

Ilustración 3: Rasgos de español cubano identificados según la cantidad total



La ilustración 3 presenta la variación en las frecuencias por rasgo fonético. Se puede observar que, de los rasgos analizados, resaltan las variantes de la /s/: la aspiración y la elisión. La aspiración de la /s/ es el rasgo dominante en todas las versiones, excepto la versión hispanoamericana de la película de 2023, en la que predomina la otra variante de /s/, la elisión final. Las variantes alofónicas de las líquidas, por su parte, son el grupo con menor frecuencia en todas las versiones, en la hispanoamericana de 1989 y en la castellana de 2023 no se hallaron ninguna realización de este rasgo. En la ilustración 4 se muestran las cantidades de cada uno de los rasgos hallados en cada versión de doblaje:

Ilustración 4: Clasificación de rasgos fonéticos en cada doblaje

Rasgo fonético	1989: VH	1998: VC	2023: VH	2023: VC	TOTAL
Aspiración de /s/ implosiva	19	16	5	30	70
Elisión de /s/ implosiva	4	15	12	7	38
Geminación consonántica	1	4	12	6	23
Debilitamiento/elisión de /d/	1	3	3	8	15
Confusión/pérdida de /l/ y /r/	0	1	2	0	3
En total	25	39	34	51	149

En la ilustración 4 observamos la variación en la cantidad de rasgos en cada doblaje. Entre las cifras resaltan la menor cantidad de aspiraciones de la /s/ en la versión hispanoamericana de 2023, la frecuencia superior del debilitamiento o elisión de la /d/ en la versión castellana de 2023 y la alta frecuencia de la geminación consonántica en la versión hispanoamericana de 2023. A continuación, trataré cada uno de los rasgos con ejemplos ilustrativos desde el rasgo más frecuente al menos frecuente. Los subepígrafes se dividen en tres: aspiración y elisión de la /s/; geminación consonántica; y, por último; elisión de la /d/ y confusión o pérdida de las líquidas.

4.2.1 Aspiración y elisión de la /s/

La aspiración de la /s/ está presente en cada uno de los doblajes. Es claramente más común que la otra variante de la /s/ (la elisión) en el doblaje hispanoamericano del 1989 y en el castellano del 2023, pero en la versión castellana del 1989 las cifras son casi iguales entre la aspiración y la pérdida de /s/, mientras que, en la versión hispanoamericana del 2023 destaca más la elisión. Un dato curioso es que, en la única versión en la que el actor de doblaje no es de origen cubano, sino español, las variantes de la /s/ se reparten a partes iguales entre la aspiración y la elisión. En las demás versiones destaca más una de las dos variantes. En todas las versiones se hallaron asimismo la realización estándar (seseante) del fonema /s/ en posiciones final e intervocálica. Ilustro estas tres variantes [s], [h] y [Ø] abajo en la ilustración 5, donde se muestran algunos ejemplos de las variantes de la /s/ implosiva. Los ejemplos se dividen en siete unidades de traducción y se indican con números de 1 a 7. Las versiones de doblaje se indican con letras: a (versión hispanoamericana de 1989), b (versión castellana de 1998), c (versión hispanoamericana de 2023), y d (versión castellana de 2023). La mayoría de los ejemplos son de la misma escena o su referente en la versión de 2023, pero en los

ejemplos 4, 6 y 7 tuve que utilizar ejemplos de otras escenas o réplicas para encontrar unidades equivalentes entre las dos películas y sus doblajes. Cuando las unidades son de la misma réplica, escena y película, comparten el mismo TCR:

Ilustración 5: Ejemplos de variantes de la /s/

EJ.	VERSIÓN	TCR	UNIDAD	TRANSCRIPCIÓN	RASGO
1a	1989: VH	00:04:44	más	[mah]	aspiración
1b	1998: VC	00:04:44	más	[mah]	aspiración
1c	2023: VH	00:05:58	más	[mas]	estándar
1d	2023: VC	00:05:58	más	[mah]	aspiración
2a	1989: VH	00:13:39	les das	[leh dah]	aspiración
2b	1998: VC	00:13:39	les das	[leh daØ]	aspiración, elisión
2c	2023: VH	00:15:45	les das	[leØ das]	elisión, estándar
2d	2023: VC	00:15:45	les das	[leh dah]	aspiración
3a	1989: VH	00:04:32	hijas	[ihah]	aspiración
3b	1998: VC	00:04:32	hijas	[ihah]	aspiración
3c	2023: VH	00:12:30	hijas	[ihaØ]	elisión
3d	2023: VC	00:12:30	hijas	[ihah]	aspiración
4a	1989: VH	00:26:33	dirás	[diras]	estándar
4b	1998: VC	00:26:33	cuentas	[cuentaØ]	elisión
4c	2023: VH	00:28:45	dirás	[diraØ]	elisión
4d	2023: VC	00:28:45	dirás	[diraØ]	elisión
5a	1989: VH	00:18:35	esto	[ehto]	aspiración
5b	1998: VC	00:18:35	esto	[etto]	geminación
5c	2023: VH	00:16:34	esto	[esto]	estándar
5d	2023: VC	00:16:34	esto	[ehto]	aspiración
6a	1989: VH	00:04:34	espectaculares	[espektakulareØ]	elisión
6b	1998: VC	00:04:34	espectaculares	[ehpektakulareØ]	aspiración, elisión
6c	2023: VH	00:16:33	opciones	[opsiones]	estándar
6d	2023: VC	00:16:33	opciones	[opsioneØ]	elisión
7a	1989: EH	00:04:49	vez	[beh]	aspiración
7b	1998: VC	00:04:49	vez	[bes]	estándar
7c	2023: VH	00:28:45	vez	[beh]	aspiración

7d	2023: VC	00:29:08	paz	[pas]	estándar
----	----------	----------	-----	-------	----------

En la ilustración 5 se pueden observar casos típicos donde ocurre o podría ocurrir una aspiración o pérdida de la /s/. Estos ejemplos incluyen unidades cuya pronunciación señala algún alófono modificado de la /s/ final de sílaba o palabra en una o más versiones de doblaje. En las muestras, la aspiración sucedió típicamente en el interior de la palabra (5a, 5b 6b) o en una palabra acabada en /s/, sea esta un sustantivo singular (7a, 7c), plural (3a, 3b, 3d) o un adverbio comparativo (1a, 1b, 1d). Sin embargo, en los verbos acabados en /s/ en segunda persona del singular o primera del plural, la /s/ final tendió a perderse por completo (2b, 4b-d). Abunda un ejemplo de la versión castellana de 1998:

1)

- a) [suhiero ke olbidemoØ ke a pasado lo ke emoØ bihto. ke el rei no se entere de ehto. tu no se lo cuentaØ. jo no se lo kuento. i asi podre segir intakto.]
- b) Sugiero que olvidemos que ha pasado lo que hemos visto. Que el rey no se entere de esto. Tú no se lo cuentas. Yo no se lo cuento. Y así podré seguir intacto.

En este ejemplo (1) se realiza una pérdida total en la /s/ final que indica el número o persona del verbo, pero las /s/ en coda silábica en interior de palabras se aspiran: [bihto] ‘visto’, [ehto] ‘esto’. Solo en la versión castellana del 2023 domina la aspiración tanto en los verbos como en los sustantivos. Cabe mencionar que, en ambas versiones hispanoamericanas parece que Sebastián modifica su articulación según la situación comunicativa. En la película de 1989, Cruz pronuncia las /s/ con más cuidado cuando Ariel está presente, y cuando ella no está, su pronunciación es más relajado. Solo cuando se pone nervioso al descubrir la colección de Ariel y habla muy rápido y confuso se puede escuchar una aspiración en la palabra ‘esto’. Cuando se tranquiliza e intenta a convencer a Ariel de que esta vuelva a casa modifica su pronunciación y pronuncia muy claramente las /s/ finales e implosivas:

2)

- a) [ariel, estas baho mutʃa presion. ben konmigo. te jebare a kasa i entonses]
- b) «Ariel, estás bajo mucha presión. Ven conmigo. Te llevaré a casa y entonces...»

En el ejemplo (2) hay tres /s/ implosivas que podrían ser aspiradas o perdidas, pero todas se pronuncian con cuidado. Esta modificación podría ser un intento de reafirmar su posición de autoridad para que Ariel le haga caso a la persuasión de Sebastián. De todos modos, este tipo de modificaciones dan la impresión de naturalidad y autenticidad del habla y el acento.

Asimismo, en la versión hispanoamericana de 2023, Ciarreta parece modificar su pronunciación en las dos primeras escenas en que aparece, capaz para disimular su acento natural ya que en estas dos escenas no se identificó ningún rasgo fonético fuera del español neutro. Sin embargo, en las demás escenas está presente un acento marcado de Cuba:

3)

- a) [po~~o~~ssupuesto ke no. e~~o~~kkomo jo siempre digo loh ni~~o~~o deben obedeser de su~~o~~ppadres i su~~o~~rreglas]
- b) «Por supuesto que no. Es como yo siempre digo: los niños deben obedecer de sus padres y sus reglas.»

En el ejemplo (3), observamos tres geminaciones consonánticas por la pérdida de la /s/, una aspiración y una pérdida de la /s/ final de palabra, además de una geminación por fonética sintáctica. Sin embargo, estas modificaciones no parecen surgir de cambios en la situación comunicativa, ya que la pronunciación de Ciarreta varía aún en situaciones similares, por ejemplo, en habla interna a veces pronuncia las /s/ con cuidado, a veces no. Según la entrevista en *CiberCuba*, Ciarreta afirma que no es actor, sino cantante, y puesto su experiencia limitada, el director Ricardo Tejedo fue su guía durante toda la grabación (véase: *CiberCuba*, 2023). Teniendo en cuenta estos detalles además de la tradición de los locutores cubanos de pronunciación cuidadosa en el aire (véase Guitart, 1994: 242), podría ser que este cambio en la articulación se debió a otros motivos más allá de la situación comunicativa, por ejemplo, a la instrucción de enfatizar el acento cubano por el director de doblaje y su decisión de no volver a grabar estas primeras escenas. Es posible que Ciarreta haya empezado la grabación articulando primero con claridad, como de costumbre de los locutores, y luego haya cambiado su pronunciación a propuesta del director de doblaje, ya que su articulación es perfecta solo en las dos primeras escenas y luego se relaja. No obstante, esto es solo una conclusión, y para confirmarla, debería escucharse a Ciarreta y Tejedo.

4.2.2 Geminación consonántica

Las geminaciones consonánticas halladas en las muestras surgen tanto de la aspiración de la /s/ como la asimilación de las líquidas, siendo la primera el caso más típico de geminaciones. En la ilustración 6 se ilustra la geminación consonántica por la pérdida de /s/ con algunos ejemplos:

Ilustración 6: Geminación consonántica por la pérdida de /s/

EJ.	VERSIÓN	TCR	UNIDAD	TRANSCRIPCIÓN	C. ASIMILADORA
8a	1998: VC	00:12:26	hazmerreír	[ammereir]	/s/ + nasal bilabial
8b	2023: VC	00:06:51	mismito	[mimmito]	/s/ + nasal bilabial
9a	2023: VH	00:29:27	escúchame	[ekkutʃame]	/s/ + oclusiva velar
9b	2023: VC	00:29:27	escucha	[ekkutʃa]	/s/ + oclusiva velar
9c	1998: VC	00:18:35	esto	[etto]	/s/ + oclusiva dental

Aquí, en la ilustración 6 observamos cinco ejemplos de geminación consonántica total por la pérdida de la /s/ en coda silábica. En la última columna de izquierda se presentan las consonantes asimiladoras con las que la /s/ se asimila. En la mayoría de los casos, ocurrió con el fonema oclusivo velar /k/ del dígrafo /qu/ o la letra /c/ ante las vocales /a/, /o/ y /u/, por ejemplo, en la construcción ‘es que’ → [ekke]. Otro caso típico se notó con la oclusiva dental /t/ de los demostrativos *esto, este, esta, estos y estas*, como podemos ver en el ejemplo 13c.

En las muestras se identificaron tres tipos de geminación consonántica por asimilación de las líquidas: geminación plena, parcial, y por fonética sintáctica. Abajo, en la ilustración 7 se ilustran estas geminaciones:

Ilustración 7: Geminación consonántica por asimilación de las líquidas

EJ.	VERSIÓN	TCR	UNIDAD	TRANSCRIP.	GEMINACIÓN
10a	2023: VC	00:16:29	meterme	[metemme]	plena
10b	1989: VH	00:14:20	persiguiendo	[pedssiguiendo]	parcial
10d	2023: VH	00:15:50	por supuesto	[poØssupuesto]	por fonética sintáctica

En la ilustración 7 observamos tres ejemplos de geminaciones consonánticas. En el ejemplo 10a vemos una geminación plena por pérdida total de la /r/ final de sílaba. El ejemplo 10b muestra una geminación parcial cuando la /r/ se asimila con la /s/. En el 10c se presenta un caso de geminación por fonética sintáctica provocada por la pérdida de la /r/ final y la geminación de la /s/ inicial. Dado que se trata de dos palabras separadas, se cuentan como dos rasgos separados: la pérdida final de la /r/ y la geminación consonántica.

4.2.3 Elisión de la /d/ y confusión o pérdida de las líquidas

El debilitamiento de la /d/ se presentó en la mayoría de las ocasiones como pérdida final, pero también se identificaron casos de pérdida intervocálica. Ilustro lo dicho con algunos ejemplos en la ilustración 8, en la que vemos tres ejemplos de la pérdida final y tres de la pérdida intervocálica:

Ilustración 8: Pérdida de la /d/ final o intervocálica

EJ.	VERSIÓN	TCR	UNIDAD	TRANSCRIPCIÓN	RASGO
11a	1998: VC	00:04:26	majestad	[mahehtaØ]	pérdida final
11b	2023: VH	00:16:11	usted	[usteØ]	pérdida final
11c	2023: VC	00:16:34	necesidad	[nesesidaØ]	pérdida final
12a	1989: VH	00:18:46	entera de	[enteraØe]	pérdida intervocálica
12b	1998: VC	00:14:09	todo	[toØo]	pérdida intervocálica
12c	2023: VC	00:12:47	olvidado	[olvidaØo]	pérdida intervocálica

En la ilustración 8 se observan pérdidas totales en posición final en ejemplos 11a, 11b y 11c. La palabra ‘majestad’ se repite varias veces en ambos doblajes de 2023: la /d/ final se pronuncia con claridad cuatro veces y se pierde dos veces en la versión hispanoamericana, mientras que, en la versión castellana, la pérdida es el alófono dominante con cinco realizaciones de seis. En lo tocante a la pérdida intervocálica de la /d/, a veces es difícil distinguir la pérdida total de un debilitamiento, pero se identificaron algunos casos de pérdidas totales indiscutibles en palabras como ‘todo’ (12b) y ‘olvidado’ (12c). En el ejemplo 12a vemos un caso de pérdida intervocálica total por fonética sintáctica. Aunque la /d/ está en posición inicial de palabra, se queda entre dos vocales y por el contexto de habla estas dos palabras se pronuncian pegadas y la /d/ se queda en posición intervocálica, lo que causa su pérdida.

En las muestras se identificaron solo tres casos de pérdida o confusión de las líquidas: dos pérdidas finales totales y una confusión de estas. Todos de estos tres rasgos sucedieron en la /r/ y se muestran en la ilustración 9:

Ilustración 9: Alófonos de las líquidas

EJ.	VERSIÓN	TCR	UNIDAD	TRANSCRIPCIÓN	RASGO
-----	---------	-----	--------	---------------	-------

13a	1998: VC	00:19:29	por favor	[por faboØ]	pérdida final total
13b	2023: VH	00:15:50	por supuesto	[poØssupuesto]	pérdida final total
13c	2023: VH	00:12:41	perdiendo	[peldiendo]	confusión

En la ilustración 9 se observan dos tipos de alófonos de las líquidas /l/ y /r/. En el ejemplo 13a la /r/ final se pierde por completo, no suena en absoluto. El 13b, asimismo ilustra una pérdida total, a diferencia del 13a, aquí la pérdida es dentro de la expresión ‘por supuesto’ y provoca la geminación de la /s/, como vimos en el ejemplo 10d, en el subepígrafe anterior. En el 13c la /r/ se confunde con la otra líquida /l/, demostrando un caso de lambdacismo.

La menor frecuencia de estos rasgos analizados en este subepígrafe podría estar relacionada con los estereotipos negativos asociados a estos (véase: Dorta, 2014: 313). Como vimos en la parte teórica, las realizaciones no estándares predominan entre los universitarios de Santa Clara y Santiago de Cuba, pero entre los hablantes no universitarios de las mismas regiones, son más típicas las realizaciones no estándares de la /r/, por ejemplo, el lambdacismo (véase: op. cit.: 323). Asimismo, la elisión de /d/ intervocálica predomina en especial entre jóvenes y hablantes no cultos (véase: Sánchez & Ramírez, 2023: 5-6), lo que podría hacerlo un rasgo estigmatizado.

4.3 Coherencia del acento cubano

En este epígrafe analizo la coherencia e incoherencia dialectales y su efecto en la autenticidad del acento de Sebastián. Además de las muestras transcritas para el análisis fonético en el epígrafe anterior, subrayo algunos ejemplos aparte de las seis primeras escenas para mostrar los aspectos incoherentes y coherentes de cara al acento cubano de Sebastián.

Como ya lo hice notar, todas las versiones de doblaje muestran claras características propias del español de Cuba a nivel fonético y fónico (entonación). En el plano sintáctico, las versiones hispanoamericanas muestran claramente más rasgos del sintaxis caribeño o cubano. Uno de estos rasgos son los tiempos verbales que ilustro en la ilustración 10:

Ilustración 10: Tiempos verbales

EJ.	AÑO	TCR	VO	VH	VC
-----	-----	-----	----	----	----

14a	1989	00:34:15	«who said anything about»	«quién dijo algo de»	«quién ha mencionado »
14b	2023	00:12:46	«you completely forgot »	«se te olvidó »	«te has olvidado »
14c	2023	01:24:14	«ya finish »	«ya acabaste »	« has terminado »

En la ilustración 10 se muestran tres casos de variación entre los tiempos verbales. En el plano morfosintáctico, la mayor diferencia desde la perspectiva geolectal es la sustitución del pretérito perfecto simple por el compuesto. Es uno de los rasgos más peculiares y frecuentes de las versiones castellanas. En la mayoría de los casos, este aspecto no cuadra ni con la versión original ni con la sintaxis cubana. Sin embargo, no se trata de un rasgo exclusivo de Sebastián, sino un rasgo característico en el español neutro europeo (véase: García Aguiar & García Jiménez, 2011: 127-138), propio de todos los personajes en ambas versiones castellanas. Esto obviamente es un factor incoherente del acento en las versiones europeas. En cambio, en ambas versiones hispanoamericanas este aspecto muestra coherencia con el plano fónico de Sebastián, pero, al igual que en las versiones europeas, es un aspecto que caracteriza la norma neutra local del doblaje. En fin, en los cuatro casos, la preferencia por un cierto pretérito perfecto probablemente no es una decisión consciente del traductor, sino que, según parece estar relacionada con la norma referente de ambas regiones, ya que esta preferencia sobre los tiempos verbales en cada doblaje se mantiene igual entre todos los personajes.

Otro aspecto incoherente al margen de la sistemática del acento es el uso de las formas verbales de la 2ª persona del plural en ambos doblajes castellanos, sobre todo en el de 2023. En la versión castellana de 1998, Sebastián utiliza la segunda persona del plural relativamente poco, y esta se sustituye por la segunda persona del singular y las formas pasivas. Cabe mencionar que, en la versión original en inglés, no se puede distinguir la segunda persona del singular y plural, ya que ambas personas se indican con *you* y su referente forma verbal, lo que amplía las posibilidades de las decisiones de traducción. Por lo tanto, el traductor de la versión castellana de 1998, Ángel Fernández, podría haber tenido esto en cuenta, y, por eso y por la coherencia del acento, podría haber intentado evitar el uso de *vosotros* y *vosotras*. De todas formas, Sebastián, al igual que los demás miembros de la corte (excepto a las hijas de Tritón) le trata de usted al rey en todos los cuatro doblajes analizados. Si este cambio del trato formal hacia un personaje es posible, debería serlo en el caso de Sebastián para crear cohesión y autenticidad del acento. Todo esto parece confirmar que, por lo menos en las versiones

castellanas, la función del acento cubano de Sebastián no es enlazarlo a un sitio geográfico, sino crear contraste, enlazarlo a los ritmos caribeños que canta y sobre todo respetar la versión original en inglés: crear un cangrejo cortés y educado alrededor de la música caribeña (véase: ScreenSlam, 2014).

Las versiones hispanoamericanas aparecen más coherentes probablemente porque la sintaxis del español neutro que se utiliza en estos doblajes es más parecida a la sintaxis caribeña que a la castellana. Entre las versiones castellanas e hispanoamericanas se identificaron ciertas diferencias sintácticas que demuestro en la ilustración 11:

Ilustración 11: Diferencias sintácticas

EJ.	AÑO	TCR	VO	VH	VC
15a	2023	01:08:28	« alright, alright , i'll try to help you»	« está bien, tú gana' , voy a tratar de ayudarte»	« de acuerdo, de acuerdo , intentaré a ayudarte»
15b	2023	00:33:28	«What you know about longin'?»	«¿ Tú qué sabes del anhelo?»	«¿Qué sabrás tú del anhelo?»

En la ilustración 11, en el ejemplo 15a, la versión hispanoamericana se aleja más de la versión original aprovechando así de una oportunidad para colar un pronombre personal de sujeto explícito ante la pérdida de la /s/ como marcador de la segunda persona singular: «tú gana'». En el otro ejemplo, 15b, notamos la presencia de la no inversión de sujeto en una oración interrogativa en la versión hispanoamericana, mientras que la versión castellana realiza la inversión y se pospone el sujeto.

Para resumir, el análisis indica que las versiones hispanoamericanas mantienen mayor coherencia dialectal con el acento cubano de Sebastián, mientras que las versiones castellanas presentan incoherencias sintácticas, como el uso del pretérito perfecto compuesto y la segunda persona del plural. Las diferencias sintácticas reflejan las normas de doblaje local: las versiones hispanoamericanas se alinean naturalmente más con el español cubano, y, las europeas conservan la norma sintáctica peninsular en el habla de todos los personajes.

5 Conclusiones

El objetivo de este Trabajo de Fin de Máster fue analizar y describir el acento de Sebastián en los doblajes en español (americano y europeo) en la película animada *La Sirenita* (1989) y en su nueva versión en acción real homónima (2023). Pretendí establecer diferencias significativas a nivel fonético entre estos doblajes desde las perspectivas geolectal y temporal. Asimismo, quería averiguar qué tipo de rasgos fonéticos de español de Cuba se hallarían en cada versión de doblaje y en qué cantidades. Luego intenté analizar los aspectos sintácticos en el habla de Sebastián y hacer conclusiones entre estos hallazgos y la cohesión del acento y su importancia para la caracterización y la autenticidad del personaje.

Con respecto a la primera pregunta de investigación, pude comprobar que las diferencias eran más significativas desde la perspectiva geolectal que a escala temporal. A nivel fonético, se hallaron claramente más rasgos de español cubano en ambos doblajes castellanos, pero no hubo este tipo de diferencia entre la película animada de 1989 y su nueva versión de 2023. Las diferencias se hallaron tanto en la cantidad como en la calidad de los rasgos cubanos. De igual manera, pude responder a la segunda pregunta de investigación sobre los rasgos fonéticos propios a la variedad cubana. En cada doblaje se hallaron al menos cuatro de los cinco rasgos determinados. Además de estos, se detectaron entonaciones idiomáticas y otros rasgos típicos del español de Cuba no determinados en la metodología de este estudio. La tercera pregunta de investigación fue la más compleja, ya que deja mucho a la especulación. No obstante, pude determinar algunos factores a favor y en contra de la coherencia del acento en cada doblaje, pero este aspecto tuvo más que ver con la norma respectiva de la región lingüística y sus prácticas y usos comunes sobre el doblaje. Sobre la caracterización no pude decir mucho, puesto que el alcance de este estudio no llegó a analizar otros personajes para realizar comparación entre ellos.

Este estudio aporta información valiosa para el estudio traductológico de los acentos en el doblaje. Aunque el actor de doblaje y el director son los que tienen la última palabra en cuanto a cómo sonará el acento pretendido, el papel del traductor no es nula. Los resultados muestran que con las decisiones de traducción se puede contribuir a las posibilidades de manifestar el acento cubano, por ejemplo, mediante el uso explícito del sujeto *tú*, creando así oportunidades para la elisión o aspiración de la /s/ final en las formas verbales de la segunda persona del plural. Esta conclusión puede generalizarse también en otras variedades de

español. Un traductor que conoce las características peculiares tanto fonéticas como sintéticas y léxicas de la variación lingüística deseada, puede facilitar el trabajo del actor y el director con pequeños cambios sintácticos. Los rasgos fonéticos se realizan en ciertos contextos y estructuras lingüísticas, y emplearlos crea más posibilidades para enfatizar el acento. Estos cambios pueden y deben realizarse sin cambiar el mensaje del texto original. El conocimiento de diferentes variedades lingüísticas y su consideración a la hora de traducir textos audiovisuales puede mejorar la coherencia del acento y así fortalecer la autenticidad del personaje.

Las limitaciones de este estudio se refieren a los métodos y las muestras. Analicé con mucho detalle las seis primeras escenas de Sebastián, pero el análisis de otras escenas quedó breve. Aunque el análisis fonológico detallado fue relevante, podría haber sido más ventajoso analizar los doblajes completos y de ahí destacar elementos y ejemplos curiosos para el análisis. Asimismo, las seis primeras escenas de las dos películas no son equivalentes del contenido. Elegir escenas equivalentes seguramente hubiera ofrecido información más provechosa y esto hubiera facilitado también la comparación entre los doblajes aún con muestras limitadas.

A continuación, quiero plantear futuras líneas de investigación respecto al tema. Durante todo el proceso de investigación me han surgido múltiples ideas y áreas para seguir con esta investigación y el asunto del acento caribeño o cubano en la traducción audiovisual. Primeramente, se podría ampliar el corpus a otras películas y personajes que utilizan esta variedad de español. Asimismo, me intriga saber, hasta dónde llega la costumbre de realizar versiones dobles en español. Esto se podría estudiar investigando las opciones lingüísticas de películas en las cuales el acento lingüístico es esencial por el argumento o el ambiente geográfico, por ejemplo, en películas ambientadas en las regiones de Estados Unidos, donde predomina el español, como Miami (Florida) y El Paso (Texas). Por último, se podría estudiar la manifestación y las posibilidades de traducir y enfatizar esta u otras variedades lingüísticas de español en otras modalidades de TAV, por ejemplo, en la subtitulación.

En definitiva, creo que emplear diferentes acentos es un recurso importante en la TAV, pero hay que considerar los aspectos de la representación y la diversidad cultural que requieren un trato sensible, consciente y respetuoso. Según mi criterio, el primer punto es contratar siempre actores que representan o son originarios de la cultura y la variedad lingüística que van a

interpretar o doblar. Sin embargo, como menciona el actor de Sebastián en la versión original, Daveed Diggs: Sebastián es un cangrejo, no es originario de ningún país o lugar real, sino vive en un reino mitológico que no existe en la vida real, y, por lo tanto, su acento no tiene que ser auténtico, ya que ese acento no existe de verdad. De todos modos, creo que la decisión de contratar a actores cubanos para los doblajes de la película de 2023 fue correcta e importantísima. Hoy en día se consideran más estos aspectos que en los años 80 y así hará el público también. La variación lingüística y cultural es un aspecto que requiere sensibilidad y su representación se tiene que hacer de una manera respetuosa. Así podremos disfrutar de las diferentes variedades lingüísticas cada una tan bellas de la lengua española sin ofender a nadie y sin crear o promover estereotipos negativos.

6 Bibliografía

Obras analizadas

Clements, R., & Musker, J. (Directores). (1989). *La Sirenita* [*The Little Mermaid*] [Película; versión castellana]. Walt Disney Pictures; Disney+.

Clements, R., & Musker, J. (Directores). (1989). *La Sirenita* [*The Little Mermaid*] [Película; versión en español hispanoamericano]. Walt Disney Pictures; Disney+.

Marshall, R. (Director). (2023). *La Sirenita* [*The Little Mermaid*] [Película; versión castellana]. Walt Disney Pictures; Lucamar Productions; Marc Platt Productions; Disney+.

Marshall, R. (Director). (2023). *La Sirenita* [*The Little Mermaid*] [Película; versión en español hispanoamericano]. Walt Disney Pictures; Lucamar Productions; Marc Platt Productions; Disney+.

Referencias secundarias

Andersen, H. C. (1997). *Pieni merenneito ja muita satuja* (E-L. Manner, Trad.). Kolibri. (Trabajo original publicado en 1837).

Arampatzis, C. (2011). *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*.

https://acedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/7114/4/0658528_00000_0000.pdf

Arias Cabal, Á. (2019). Fonética y fonología de las consonantes geminadas en el español de Cuba. *Moenia*, 25, 465–497.

<https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/6474>

ATRAE (2021). Guía de estilo. Criterios generales para subtítulos y pautado en español.

<https://atrae.org/wp-content/uploads/2021/12/Guia-de-estilo-portada-v2.pdf>

Ávalos, F. (2019). Doblaje al español latino: Una mirada glotopolítica. *Revista Digital de Políticas Lingüísticas (RDPL)*, (11), Article 11.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RDPL/article/view/26704>

Bad Bunny. (2018). Amorfoda [Canción]. Rimas Entertainment.

Bad Bunny & Chenchó Corleone. (2022). Me Porto Bonito [Canción]. En *Un Verano Sin Ti*. Rimas Entertainment.

Bad Bunny. (2025). VOY A LLeVARTE PA PR [Canción]. En *DeBÍ TiRAR Más FOTOS*. Rimas Entertainment.

Bartoll, E. (2016). *Introducción a la Traducción Audiovisual*. Editorial UOC.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=7051712>

Bebeshito. (2024). Inhala y Exhala [Canción]. En *22 Caminos Plus*. Planet Records.

Boggs, J. M. (1978). *The Art of Watching Films: A Guide to Film Analysis*. Benjamin/Cummings.

Borodo, M., & Díaz Cintas, J. (2025). *The Routledge Handbook of Translation and Young Audiences*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003291169>

Box Office Mojo. (s.f.). *The Little Mermaid*. Recuperado el 25 de marzo de 2026, de https://www.boxofficemojo.com/title/tt0097757/credits/?ref=bo_tt_tab#tabs

Carrero Martín, J. F. (2023). *La traducción audiovisual en España e Hispanoamérica: Aspectos históricos y estudio de caso sobre técnicas de traducción*.

<https://hdl.handle.net/10550/86091>

Cepero, E. S. (2006). Las geminadas en el español habanero. Fonotáctica y restricciones. *Signos Lingüísticos*, 2(04).

<https://signoslinguisticos.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/36>

- Chaume, F. (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta*, 49(1), 12–24. <https://doi.org/10.7202/009016ar>
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. St. Jerome Pub.
- Clements, R., & Musker, J. (Directores). (1989). *The Little Mermaid* [Película; v. o. en inglés]. Walt Disney Pictures; Disney+.
- DDC TV. (2023, junio 23). *CUBANOS EN EL MAPA | Rone Reinoso, la voz cubana del cangrejo de 'La Sirenita'*—#DiarioDeCuba [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=qj97YLevxa8>
- de los Reyes Lozano, J. (2017). Bringing all the Senses into Play: The Dubbing of Animated Films for Children. *Palimpsestes. Revue de Traduction*, (30), 99–115. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2447>
- Díaz Cintas, J., & Mayoral, R. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación : inglés - español*. Ariel.
- Di Giovanni, E. (2003). Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century. *The Translator*, 9(2), 207–223. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799154>
- Disney Wiki. (s.f.). *Sebastián*. Recuperado el 26 de marzo de 2026, de <https://disney.fandom.com/es/wiki/Sebasti%C3%A1n>
- Disney+ | Ohjekeskus. (s.f.). *Tekstitysten ja äänten kieli Disney+ -palvelussa*. Recuperado el 26 de febrero de 2026, de <https://help.disneyplus.com/fi/article/disneyplus-video-language>
- DoblajeDisney.com. (s.f.). *La sirenita*. Recuperado el 8 de marzo de 2026, de https://www.doblajedisney.com/pelicula/La_sirenita/
- Doblaje España Wiki. (s.f.). *Juan Perucho*. Recuperado el 23 de marzo de 2026, de

https://doblaje-espana.fandom.com/es/wiki/Juan_Perucho

Doblaje España Wiki. (s.f.). *Naruto*. Recuperado el 23 de marzo de 2026, de

<https://doblaje-espana.fandom.com/es/wiki/Naruto>

Doblaje España Wiki. (s.f.). *Padre de familia*. Recuperado el 26 de marzo de 2026, de

https://doblaje-espana.fandom.com/es/wiki/Padre_de_familia

Dorta, J. (2014). Estudio de las líquidas /-r/ y /-l/: Continuidad y discontinuidad de los procesos fónicos en tres zonas geolectales de Cuba. *Fonética experimental, educación superior e Investigación*. Madrid: Arco Libros, 312-358.

<https://doi.org/10.13140/2.1.2122.5762>

Edwards, J. (2009). *Language and Identity: An introduction* (1a ed.). University Press.

<https://doi.org/10.1017/CBO9780511809842>

ElDoblaje.com, (s.f.). *La Sirenita (1989) [animación]*. Recuperado el 23 de marzo de 2026, de <https://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=1186>

El Emigrante Cubano. (2023, junio 5). *Conoces al Cubano que puso voz a Sebastián?*

[Video]. https://www.youtube.com/watch?v=LdvX_qVt3G0

Emily Anthony- Spanish Teacher. [[@yourspanishjourney_](https://www.instagram.com/yourspanishjourney_)]. (2025, octubre 7). *One of the best things I did in Cuba was go to Salsa classes, and during the first class my*

[Video]. Instagram. Disponible el 26 de abril de 2026, en

https://www.instagram.com/yourspanishjourney_/reel/DPgzwTXjBzP/

Fuentes Luque, A. (2020). La traducción audiovisual en Venezuela: Aspectos históricos, técnicos y profesionales. *Sendebare*, 31, 51–68.

<https://doi.org/10.30827/sendebare.v31i0.11802>

Fuentes Luque, A. (2021). When Puerto Rico Talked to the World: Pioneering Dubbing in the Caribbean. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 41(1), 136–151.

<https://doi.org/10.1080/01439685.2020.1766277>

- Giroux, H. A., & Pollock, G. (2010). *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*. Rowman & Littlefield Publishers, Incorporated.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=4811091>
- González Rivera, M., & Escalante, M. F. (2020). ASPECTOS SINTÁCTICOS Y SEMÁNTICOS DEL ESPAÑOL CARIBEÑO: VIEJOS Y NUEVOS RETOS. *CUADERNOS DE LA ALFAL*, 12(2), 632-652.
https://www.mundoalfal.org/sites/default/files/revista/12_2_cuaderno_029.pdf
- Green, L. J. (2002). *African American English: A Linguistic Introduction* (1a ed.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511800306>
- Guitart, J. M. (1994). Las líquidas en el caribe hispánico y la variación como alternancia de códigos. *Thesavrus*, 49(2), 229-244.
<https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/356>
- HBO Max | Centro de Ayuda. (s.f.). *Descubre cómo cambiar los subtítulos, los subtítulos ocultos y las pistas de audio en HBO Max*. Recuperado el 26 de abril de 2026, de https://help.hbomax.com/es-es/answer/detail/000002515?_gl=1*12ohaua*_up*MQ.*_ga*MTQzNTY2OTIzNS4xNzc3MjAxMTcy*_ga_QCLBQC10R6*czE3NzcyMDExNzlkbzEkZzAkdDE3NzcyMDExNzIkajYwJGwwJGgxODkwNjM0NjE4
- Iglesias Gómez, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney* [Universidad de Salamanca]. <https://doi.org/10.14201/gredos.76261>
- International Dubbing Wiki. (s.f.). *Michael Cruz*. Recuperado el 24 de abril de 2026, de https://international-dubbing.fandom.com/wiki/Michael_Cruz
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation* (232–239). Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/HARVARD.9780674731615.C18>
- Kruger, J. L. (2008). Subtitled training as part of a general training programme in the language

- professions. En Díaz Cintas, J. (Ed.), *The didactics of audiovisual translation* (71-87). John Benjamins Publishing Company.
- Lippi-Green, R. (1997). *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*. Routledge.
- Lippi-Green, R. (2012). *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*. Taylor & Francis Group.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=958316>
- Lipski, J. M. (2000). *Contacto de lenguas en el Caribe hispánico: Implicaciones para el español caribeño*. <http://hdl.handle.net/11715/160>
- Lothe, J. (2001). *Narrative in fiction and film: an introduction*. Oxford University Press.
- MadameNoire. (2013, octubre 10). *Samuel E. Wright On His Role As Sebastian In «The Little Mermaid»* [Video]. Disponible el 26 de marzo de 2026, en
<https://www.youtube.com/watch?v=lamckbRmbH4>
- Marshall, R. (Director). (2023). *The Little Mermaid* [Película; v. o. en inglés]. Walt Disney Pictures; Lucamar Productions; Marc Platt Productions; Disney+.
- Mayoral Asensio, R. (1993). La traducción cinematográfica: el subtítulo. *Sendebarr: Boletín de la EUTI de Granada*, (4), 45-68.
https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Subtitulado_.pdf
- Mazzitelli, C., & Domené, F. G. (2019). Las variedades del español a través del doblaje cinematográfico. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 7(2), Article 2.
<https://doi.org/10.19130/iifl.adel.7.2.2019.1549>
- Miguel González, M. (2000). *Cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: Un cine bajo palio*. León: Universidad, 2000.
<https://buleria.unileon.es/handle/10612/4682>

- Minutella, V. (2020). *(Re)Creating Language Identities in Animated Films: Dubbing Linguistic Variation*. Springer Nature.
<https://books.google.fi/books?id=y9wGEAAAQBAJ>
- Morales, A. (1999). Anteposición de sujeto en el español del Caribe. *Caribe hispánico: perspectivas lingüísticas actuales: homenaje a Manuel Álvarez Nazario*, 77-98.
http://www.corchado.org/upr/anteposicion_sujeto.pdf
- Netflix | Help Center. (s.f.). *How to change the language on Netflix*. Recuperado el 26 de febrero de 2026, de <https://help.netflix.com/en/node/13245>
- Ogea Pozo, M. (2023, mayo 27). *El doblaje de «La sirenita» que fue parte de nuestro mundo*. TradAv. <https://www.uco.es/tradav/?p=2996>
- Ortiz López, L. A. (2000). *El español de Puerto Rico en el contexto caribeño: el debate sobre su génesis*.
[https://repositorio.upr.edu/bitstream/handle/11721/2207/Ortiz%20Lopez%20Luis%20El%20espanol%20de%20Puerto%20Rico%20en%20el%20contexto%20caribeno%20el%20debate%20sobre%20su%20genesis%202000%20\(1\).pdf?sequence=1](https://repositorio.upr.edu/bitstream/handle/11721/2207/Ortiz%20Lopez%20Luis%20El%20espanol%20de%20Puerto%20Rico%20en%20el%20contexto%20caribeno%20el%20debate%20sobre%20su%20genesis%202000%20(1).pdf?sequence=1)
- Ortiz López, L. A. (2016). *Dialectos del Español de América: Caribe Antillano (Morfosintaxis y Pragmática)*. <https://doi.org/10.4324/9781315713441-102>
- Pattybug. (2008, febrero 18). *Disney Channel's Making of The Little Mermaid (1989) part_3* [Video]. Disponible el 23 de marzo de 2026, en <https://www.youtube.com/watch?v=bMBJa-AF1KQ>
- Petrella, L. (1997). El español «neutro» de los doblajes: intenciones y realidades. *CVC. Congreso de Zacatecas*. Recuperado el 26 de abril de 2026, de <https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm>
- Quintana, P. (2023, mayo 31). *Cantante cubano Lester Ciarreta interpreta al cangrejo*

Sebastián en «La Sirenita» para América Latina. CiberCuba. Recuperado el 25 de marzo de 2026, de <https://www.cibercuba.com/noticias/2023-05-31-u208574-e208574-s27065-cantante-cubano-lester-ciarreta-interpreta-al-cangrejo>

Real Academia Española. (s.f.-a). Norma. En *Glosario de términos gramaticales*. Recuperado el 8 de marzo de 2026, de <https://www.rae.es/gtg/norma>

Real Academia Española. (s.f.-b). Dialecto. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 8 de marzo de 2026, de <https://dle.rae.es/dialecto>

Real Academia Española. (s.f.-c). Acento. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 8 de marzo de 2026, de <https://dle.rae.es/acento>

Real Academia Española. (s.f.-d). 15.8.2 los infinitivos verbales. En *Nueva gramática básica de la lengua española*. Recuperado el 8 de marzo de 2026, de <https://www.rae.es/gramática-básica/el-verbo/el-infinitivo/los-infinitivos-verbales>

Real Academia Española. (s.f.-e). El pretérito perfecto compuesto (he cantado) (I). Relevancia actual de los hechos pretéritos. En *Nueva gramática de la lengua española*. Recuperado el 8 de marzo de 2026, de <https://www.rae.es/gramática/sintaxis/el-pretérito-perfecto-compuesto-he-cantado-i-relevancia-actual-de-los-hechos-pretéritos>

Real Academia Española. (s.f.-f). 1.2.1 el seseo y el ceceo. En *Ortografía básica de la lengua española*. Recuperado el 8 de marzo de 2026, de <https://www.rae.es/ortografía-básica/uso-de-las-letras/los-fonemas-del-español/el-seseo-y-el-ceceo>

Romano, A. (2022, septiembre 17). *The racist backlash to The Little Mermaid and Lord of The Rings is exhausting and extremely predictable*. Vox. <https://www.vox.com/culture/23357114/the-little-mermaid-racist-backlash-lotr-rings-of-power-diversity-controversy>

Rosa, J. «Jota». (2017). *Discourse, Linguistic Production, and Subjectivity: Disney-fying*

- Language. *Taboo: The Journal of Culture and Education*, 10(2).
<https://doi.org/10.31390/taboo.10.2.14>
- Sánchez, M. B., & Ramírez, A. P. (2023). El español de Cuba. Caracterización fónica e identidad en el contexto caribeño. *ISLAS*, 65(204), e1292–e1292.
<https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1292>
- Schäler. (2010). *Schäler: Localization and translation*. John Benjamins Publishing Company. Loc1. Recuperado el 4 de diciembre de 2025, de
<https://benjamins.com/online/hts/articles/loc1>
- ScreenSlam. (2014, julio 11). *The Little Mermaid: Ron Clements and John Musker Exclusive Interview* | ScreenSlam [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=htiPndizswA>
- Statista. (2024, febrero). *U.S. & Canada: Top films' box office revenue 2023*. Recuperado el 25 de marzo de 2026, de https://www.statista.com/statistics/187407/box-office-revenue-of-the-top-grossing-movies-in-north-america-2004/?srsltid=AfmBOoq8EnGEmyIWYIEYEzP9Zm8qio19WmFpSKos0SgJvjm5ZDJwvK_c
- Statista. (2025, noviembre). *Global number of Disney+ subscribers 2025*. Recuperado el 26 de febrero de 2026, de
<https://www.statista.com/statistics/1095372/disney-plus-number-of-subscribersus/?srsltid=AfmBOoqaoRGGaqmniCXtqF3aUX4Rh2EHAdfoxFNpgvz5IiKqbNq7ar3o>
- Tamayo Masero, A., & Chaume, F. (2016). Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad. *Revista Linguae*, (3). <https://addi.ehu.es/handle/10810/41144>
- TRAFO: TRAnscriptor FOnològic. (s.f.). Recuperado el 23 de enero de 2026, de
<https://stel2.ub.edu/trafo/>
- Uclés Ramada, G. (2016). La traducción de las referencias a la variedad diatópica en el

doblaje al español. *Normas: revista de estudios lingüísticos hispánicos*, (6), 77–92.

<https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=5717312>

Vicarenasradio Podcast. (s.f.). *Lester Ciarreta la voz del cangrejo de «La Sirenita»* [Podcast].

Everand. Recuperado el 25 de marzo de 2026, de

<https://es.everand.com/podcast/829087588/Lester-Ciarreta-la-voz-del-cangrejo-de-La-Sirenita>

Apéndice 1: Suomenkielinen lyhennelmä

Johdanto

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan yhden piirroshahmon käyttämää Kuuban espanjan aksenttia Disneyn animaatioelokuvassa *The Little Mermaid* (suom. *Pieni Merenneito*) sekä samannimisessä uudessa *live-action*-versiossa. Aineistona ovat kummankin elokuvan molemmat espanjankieliset dubbaukset: Amerikan ja Euroopan (Manner-Espanjan) espanja. Maantieteellisen (geolektisen) näkökulman lisäksi tutkimus tarkastelee aihetta myös ajallisella akselilla, sillä animaatioelokuva on vuodelta 1989 ja näytelty versio julkaistiin puolestaan vuonna 2023. Tämän lisäksi animaatioversion ensimmäinen espanjankielinen dubbaus tehtiin yhdeksän vuotta ennen uutta, Espanjan espanjaksi dubattua versiota. Tutkittava hahmo on Sebastian, punainen rapu ja kuningas Tritonin neuvonantaja. Tutkimuksen tavoitteena on ensinnäkin kuvata Kuuban aksentin foneettisia ja syntaktisia piirteitä näissä neljässä dubbauksessa, ja toiseksi selvittää, miten kääntäjä voi osaltaan lisätä kielivariantin uskottavuutta dubbauksikäännöstä tehdessään, ja mikä on ääninäyttelijän tulkinnan varassa. Tarkoituksena on lisätä tietoisuutta ja luoda keskustelua kulttuuri- ja kieliviittausten kääntämisestä audiovisuaalisissa teksteissä. Tutkimuskysymykset ovat:

- 1) Millaisia eroja voidaan havaita foneettisella tasolla dubbauksissa geolektisestä ja ajallisesta näkökulmasta tarkasteltuna?
- 2) Mitä Kuuban espanjan foneettisia piirteitä dubbauksissa esiintyy?
- 3) Miten syntaktiset seikat vaikuttavat aksentin koherenssiin?

Tutkimuksessa paikannetaan ensin Kuuban espanjan foneettiset piirteet Sebastianin repliikeissä kustakin dubbausversiosta eristetyissä otoksissa. Sen jälkeen dubbausversioita verrataan foneettisella tasolla ja löydettyjä foneettisia piirteitä kuvaillaan. Lopuksi tarkastellaan kunkin dubbauksen syntaktisia piirteitä ja analysoidaan aksentin johdonmukaisuutta eri versioissa.

Teoreettinen viitekehys

Tutkimuksen teoreettinen viitekehys käsittelee ensin dubbausta yhtenä audiovisuaalisen kääntämisen modaaliteettina, sen historiaa ja käytänteitä espanjankielisessä maailmassa. Keskiössä on kahden espanjankielisen dubbauksen perinne, sekä Amerikan espanjankielistä

yleisöä varten luodon ”neutraalin espanjan” erityispiirteet. Seuraavaksi käydään läpi eri kielivarianttien kääntämistä ja hahmon puheen merkitystä karakterisaation kannalta sekä esitellään keskeisimpiä tutkimuksia kulttuurisesta representaatiosta Disneyn elokuvissa sekä kielellisten ja kulttuuristen viittausten kääntämisestä espanjaksi audiovisuaalisissa teksteissä. Lopuksi kuvataan Kuuban espanjan kehitystä kolonisaation kielikontaktien kautta, kuubalaisen espanjan foneettisia erityispiirteitä sekä Karibian ja Kuuban espanjan tyypillisiä syntaktisia rakenteita.

Korpus ja metodologia

Kuten mainittu, aineisto kattaa kaikki neljä espanjankielistä dubbausta: Amerikan ja Euroopan espanjan versiot vuoden 1989 piirroselokuvasta sekä vuoden 2023 *live-action*-versiosta. Foneettista analyysiä varten kustakin dubbauksesta on otettu kuusi ensimmäistä kohtausta, joissa Sebastian esiintyy. Näistä otoksista on litteroitu foneettisesti kaikki Sebastianin vuorosanat ensin automaattisella *TRAF*O-litterointiohjelmalla, minkä jälkeen litterointeihin on manuaalisesti lisätty otoksissa havaitut Kuuban espanjan foneettiset piirteet. Näin piirteet on voitu luokitella viiteen eri tyyppiin:

- 1) /s/-äänteen aspiraatio tavun tai sanan lopussa: me gusta → me guhta
- 2) /s/-äänteen elisio (täysi katoaminen) tavun tai sanan lopussa: gracias → gracia’
- 3) /d/-äänteen heikkeneminen tai elisio tavun tai sanan lopussa tai vokaalien välissä:
Madrid → Madri’
- 4) likvidojen (/l/ ja /r/) sekoittaminen (engl. *lambdacism*) tai niiden elisio sanan lopussa:
por favor → po’ favol
- 5) likvidojen assimilaatiosta tai /s/-äänteen aspiraatiosta/elisiosta johtuva konsonanttien geminoituminen: mismo → mimmo

Tarkasteltavat piirteet perustuvat Kuuban espanjan fonetiikan tutkimuksissa yleisimmin esiintulleisiin piirteisiin sekä niiden erityislaatuun espanjan normatiiviseen ääntämiseen verrattuna. Analyysissä ei ole käytetty fonetiikan tutkimukseen tarkoitettuja auditointi- tai mittauslaitteita, vaan havainnot on voitu erottaa korvakuulolla ilman audion hidastamista. Tästä syystä foneettinen analyysi ei ulotu fonetiikan syvimille tasoille, kuten intonaatioon, eikä litteroinnissa käytetä tarkemerkkejä. Tarkasteltavista kohtauksista erotellaan ja lasketaan nämä viisi piirrettä ja tuloksia verrataan kunkin dubbauksen välillä sekä kunkin foneettisen piirteen välillä. Tarkoituksena on selvittää mitkä piirteet toistuvat useimmiten ja millaisia

eroja eri dubbausversioiden välillä on sekä, onko havaittavissa selviä eroja Amerikan ja Espanjan dubbausten välillä (maantieteellinen taso) taikka vanhan animaation (1989) ja uuden version (2023) välillä (ajallinen taso). Lopuksi foneettisen analyysin tuloksia verrataan kunkin dubbauksen syntaktisiin piirteisiin, jotta voidaan tarkastella paremmin kääntäjän tekemiä valintoja ja niiden merkitystä aksentin uskottavuudelle ja sitä kautta hahmon karakterisaatiolle.

Analyysi ja tulokset

Otoksien litteroinnista tehdyn foneettisen analyysin tulokset näyttävät, että Euroopan espanjan kummassakin dubbauksessa on määrällisesti enemmän kuubalaisen espanjan piirteitä kuin kummassakaan Amerikan espanjan dubbauksessa. Eniten piirteitä oli vuoden 2023 eurooppalaisessa versiossa ja vähiten vuoden 1989 Amerikan espanjalaisessa dubbauksessa. Näin ollen maantieteellisellä tasolla erot dubbauksissa ovat merkittävämpiä kuin ajallisella tasolla, mutta myös tällä tasolla on huomattavissa nousua piirteiden määrässä: piirteitä on enemmän vuoden 2023 dubbauksissa verrattuna vuoden 1989 elokuvan vastaaviin kieliversioihin. Vuoden 1989 Amerikan espanjan dubbauksessa on siis vähemmän piirteitä kuin vuoden 2023 Amerikan espanjan versiossa, ja samoin vuoden 1998 Manner-Espanjan versiossa on vähemmän piirteitä kuin saman kielivariantin dubbauksessa vuonna 2023.

Foneettisista piirteistä eniten havaittiin /s/-äänteen varianteissa: /s/:n aspiraatio ja elisio olivat kaksi yleisimmin esiintyvää piirrettä, ja jompikumpi oli jokaisessa dubbauksessa yleisin piirre, ainoastaan vuoden 2023 Amerikan espanjan versiossa konsonanttien geminoituminen ylsi samaan lukumäärään kuin s:n elisio, tehden tästä piirteestä yhtä yleisesti esiintyvän kyseisessä dubbausversiossa. Piirteistä vähiten löydettiin likvidoiden sekoittamista tai niiden elisiota sanan tai tavun lopussa, ja tämä piirre oli harvinaisin kaikissa neljässä dubbauksessa. Mahdollisena syynä näiden kahden piirteen vähäisyydelle esitettiin niihin liittyvät negatiiviset stereotypiat, jotka puolestaan viittaavat näitä piirteitä puheessaan toistavien henkilöiden alhaiseen koulutustasoon. Niin ikään /d/-äänteen poisjäämisen vähäisyyden syyksi pohdittiin tämän piirteen käyttäjiin mahdollisesti liittyviä ennakkoluuloja, sillä tutkimusten mukaan /d/:n elisio on erityisen yleistä nuorten ja alemman koulutustason keskuudessa. Tämä oli viidestä foneettisesta piirteestä toiseksi harvinaisin. Konsonanttien geminoitumista taas havaittiin piirteistä kolmanneksi eniten, ja eniten niitä tapahtui /s/:n aspiraation tai elision takia. Myös

tavun lopussa /r/:n poisjäämisestä johtuvia geminaattoja havaittiin, vaikkei yhtä paljon kuin /s/:n liittyviä.

Syntaktisten piirteiden analyysin perusteella Amerikan espanjan dubbauksissa Sebastianin Kuuban aksentti on johdonmukaisempaa, kun taas mannerespanjalaisissa versioissa esiintyy syntaktisia epäjohdonmukaisuuksia esimerkiksi aika- ja persoonamuotojen käyttöön liittyen. Syntaktiset erot heijastavat paikallisia dubbauksen normeja: Amerikan espanjan syntaksi on luonnollisesti lähempänä myös Kuuban espanjan syntaksia, kun taas Euroopan espanjan dubbaukset noudattavat oman dubbauksenkäytäntensä mukaista kielinormia, jonka syntaktiset piirteet poikkeavat kuubalaisesta syntaktista.

Johtopäätökset

Tutkimus osoittaa, että kääntäjällä on mahdollisuus vaikuttaa kielellisen variaation autenttisuuteen, vaikka loppupeleissä ääninäyttelijän tulkinta on ratkaiseva tekijä. Kääntäjä voi kuitenkin valinnoillaan lisätä mahdollisuuksia kuubalaisen aksentin ilmi tuomiseen esimerkiksi toistamalla *tú*-persoonapronominia ja näin luoden mahdollisuuksia Kuubassa tyypilliseen /s/ äänneen poisjäämiseen yksikön toisen persoonan verbimuotojen lopussa. Tätä johtopäätelmää voidaan yleistää myös muihin espanjan kielivariantteihin. Kääntäjä, joka tuntee tavoitellun kielivariaation sekä sen foneettiset, syntaktiset ja sanastolliset erityispiirteet, voi helpottaa näyttelijän ja ohjaajan työtä pienillä syntaktisilla muutoksilla. Foneettiset piirteet ilmenevät tietyissä konteksteissa ja kielen rakenteissa, joiden käyttö luo ääninäyttelijälle lisää mahdollisuuksia aksentin korostamiseen. Nämä syntaktiset muutokset voidaan ja ne tulisi tehdä muuttamatta lähtötekstin merkitystä. Eri kielimuotojen tuntemus ja niiden huomioiminen audiovisuaalisten tekstien kääntämisessä voi parantaa aksentin johdonmukaisuutta ja näin vahvistaa hahmon autenttisuutta ja uskottavuutta.